

Die Wagner-Bühnenbilder der Pariser Oper von 1891 bis 1914

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultäten
der Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg im Breisgau

vorgelegt
von

Heinz Joachim Gund

aus
Sandhausen

1980



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543110_0009

Die Wagner-Bühnenbilder der Pariser Oper von 1891 bis 1914

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultäten
der Albert-Ludwigs-Universität
zu Freiburg im Breisgau

vorgelegt
von
Heinz Joachim Gund

aus
Sandhausen



Referent:	Prof. Dr. E. Forssman
Korreferent:	Prof. Dr. H.H. Eggebrecht
Spreker:	Prof. Dr. H. Keller
Tag der Promotion:	16. 5. 1980

Erscheint die Dissertation auch an anderer Stelle oder in Buchform, so ist das am Fuße der Rückseite des Titelblattes mit genauen Angaben zu vermerken, bei einem Zeitschriftenbeitrag in einer Fußnote zum Titel.

I N H A L T

Seite

Inhalt

Vorwort

1.	Richard Wagner und Paris	
1.1.	Die Bewegung des 'wagnérisme français'	1
1.2.	Die Aufführungen von Wagner-Werken in Pariser Theatern vor 1891	19
1.2.1.	Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg	19
1.2.2.	Rienzi	23
1.2.3.	Lohengrin	27
2.	Entwürfe und Modelle zu Bühnenbildern der Wagner-Aufführungen im Palais Garnier von 1891 bis 1914	
2.1.	Lohengrin	30
2.2.	Die Walküre	36
2.3.	Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg	43
2.4.	Die Meistersinger von Nürnberg	55
2.5.	Siegfried	63
2.6.	Tristan und Isolde	70
2.7.	Die Götterdämmerung	74
2.8.	Das Rheingold	85
2.9.	Parsifal	89
3.	Untersuchungen	
3.1.	Die künstlerische Ausführung der Modelle	102
3.1.1.	Untersuchung der Landschaftsmotive	105
3.1.2.	Untersuchung der Architekturmotive	109
3.1.3.	Folgerungen	112
3.2.	Die Beachtung von Wagners Szenenangaben in den Bühnenbildern des Palais Garnier	116
3.2.1.	Lohengrin	116
3.2.2.	Die Walküre	118
3.2.3.	Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg	120

	Seite
3.2.4. Die Meistersinger von Nürnberg	122
3.2.5. Siegfried	124
3.2.6. Tristan und Isolde	126
3.2.7. Die Götterdämmerung	128
3.2.8. Das Rheingold	130
3.2.9. Parsifal	131
3.3. Das Wagner-Bühnenbild des Palais Garnier und die Tradition	134
3.3.1. Lohengrin	134
3.3.2. Die Walküre	139
3.3.3. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg	142
3.3.4. Die Meistersinger von Nürnberg	147
3.3.5. Siegfried	150
3.3.6. Tristan und Isolde	153
3.3.7. Die Götterdämmerung	156
3.3.8. Das Rheingold	159
3.3.9. Parsifal	162
3.3.10. Ergebnisse	165
4. Schlußbetrachtung	167
5. Anhang	173
5.1. Anmerkungen	173
5.2. Termini	191
5.3. Monographien	194
5.4. Literaturverzeichnis	198
5.5. Katalog	202
5.6. Abbildungen	

V O R W O R T

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit einer in der Kunstgeschichte wenig beachteten, eigenwertigen Gattung der bildenden Künste, nämlich der Bühnendekoration. Ihr Anliegen ist, den bis zu diesem Zeitpunkt in der Literatur unbeachteten Werkstattmodellen zu den Wagner-Bühnenbildern des Palais Garnier, der Herberge der Pariser Großen Oper, ihren berechtigten Platz in der Geschichte dieser spezifischen Bühnengestaltungen zuzuweisen und sie der wissenschaftlichen Beachtung zu erschließen.

Neben der Rekonstruktion der demontierten Modelle, die häufig durch die unzureichende Beschriftung der einzelnen Dekorationsteile und das Fehlen von Inventarlisten - dieser Umstand bewirkte, daß die von Dietrich Steinbeck exemplifizierte Darstellung über die Auswertung von Bildinventaren nicht befolgt werden konnte - erschwert wurde und teilweise nur unter Zuhilfenahme der zeitgenössischen Fotografien von den Bühnenbildmodellen durchführbar war, stand die Beschreibung der in künstlerischer Hinsicht anspruchsvollsten Kulissen im Vordergrund.

Gewissermaßen als Nebenprodukt der Inventarisierung konnten Rückschlüsse über die Ausstattungspraxis der Wagner-Bühne um die Jahrhundertwende, über das Verhältnis der Dekorationsmalerei zu modernen Strömungen der zeitgenössischen französischen Malerei, wie auch über das Wagner-Verständnis der richtungsweisenden französischen Opernbühne gezogen werden.

Für das Zustandekommen der Arbeit war die großzügige Unterstützung und uneingeschränkte Erlaubnis zur Sichtung des umfangreichen Bild- und Schriftmaterials durch die Leitung und die Angestellten der Bibliothèque de l'Opéra in Paris ausschlaggebend. Der Verfasser möchte ihnen, wie auch dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, der die Arbeit in

Form eines Stipendiums unterstützte, an dieser Stelle danken.

Unter den zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen zu den Wagner-Bühnenbildern der Opernhäuser deutschen Sprachgebiets fühlt sich der Verfasser neben der Dissertation von Hartmut Säuberlich vor allem dem Buch von Detta und Michael Petzet verpflichtet, auf dessen umfangreichen Abbildungsteil er häufig zurückgegriffen hat.

Sein besonderer Dank gilt seinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Erik Forssman, der dieser Dissertation sein Interesse zollte und ihre Fertigstellung durch Beratung und stetige Hilfsbereitschaft förderte.

Freiburg, im November 1979

Heinz-Joachim Gund

1. Richard Wagner und Paris

1.1. Die Bewegung des 'wagnérisme français'

Der 'wagnérisme français', die Blütezeit des französischen Wagner-Interesses, hat zwischen 1880 und 1900 Frankreich zu einer zweiten, vorwiegend intellektuellen Heimat für Richard Wagners Ideen gemacht - Deutschland galt als die 'volkstümliche'.

Dieser Wagnerismus französischen Charakters, für den Wagner nicht bloß ein Anliegen der Musik war, sondern der ihn auch für die Literatur, und damit im französischen Verständnis für die Kultur, erschloß, hat eine Vorgeschichte, die bis in die Zeit vor der Jahrhundertmitte reicht, als sich Wagner zum ersten Mal in Frankreich aufhielt.

Am 16./17. September 1839 in Paris eingetroffen, mit großen Erwartungen, im Zentrum der europäischen Kultur seine Opern 'Rienzi' und 'Das Liebesverbot' aufführen zu können, verließ Richard Wagner am 7. April 1842, nach fast dreijährigem Aufenthalt, desillusioniert, verbittert, verarmt, einsam und mit dem innigsten Wunsch, niemals mehr zurückkehren zu müssen, Frankreich wieder. Seine Hoffnung auf den großen Erfolg an der Pariser Oper hatte sich zerschlagen - seine Werke waren nämlich nicht angenommen worden. Geblieben waren einige im Winter 1840 vertonte Gedichte¹⁾, eine Reihe kritischer Aufsätze und 'diverser Phantasien'²⁾, die er als Mitarbeiter der "Revue et Gazette musicale" veröffentlichte, zwei Konzertaufführungen³⁾, der Verkauf der Urschrift zur Oper 'Der Fliegende Holländer' an Léon Pillet⁴⁾ und die Ausarbeitung der Partitur zu diesem Werk.

Während von der Abreise Wagners bis zum Jahre 1850 in Paris kein Ton seiner Musik mehr zu vernehmen war, breitete sich dann aber das Echo seines, vornehmlich in Deutschland, einsetzenden Ruhmes langsam aus.

Die "Gazette musicale" verkündete am 30. Oktober 1842, in Anerkennung der verdienstvollen Mitarbeit Wagners, die erfolgreiche Aufführung des 'Rienzi' in Dresden.⁵⁾ Am 12. September 1843 veröffentlichte der "Journal des Débats" einen Brief von Hector Berlioz an den Violonisten Ernst, in dem der französische Komponist von den Aufführungen der Wagner-Opern 'Rienzi' und 'Der Fliegende Holländer' in Dresden berichtete.⁶⁾ In einer Depesche, die am 19. Oktober 1845 im "Journal des Débats" erschien, wurde die Pariser Öffentlichkeit auf eine neue, im April desselben Jahres fertiggestellte Oper Wagners, 'Tannhäuser', aufmerksam gemacht.⁷⁾ Franz Liszt gab vier Jahre nach der Uraufführung des 'Tannhäuser' im Feuilleton des "Journal des Débats" vom 18. Mai 1849 eine vielfältige Analyse der Legende, auf der diese Oper aufbaute, wobei er allerdings zur Musik nicht Stellung nahm.⁸⁾

Nachdem sich Wagner vom 2. bis zum 8. Juni 1849, auf der Flucht wegen seiner Teilnahme an den Aufständen in Sachsen, erneut in Paris aufhielt, wurde im folgenden Jahr in der französischen Hauptstadt ein weiterer Aufführungserfolg eines seiner Werke bekannt. Während seinen unsteten Reisen jenseits des Rheins berichtete der Romantiker Gérard de Nerval in der "Presse" vom 18. und 19. September 1850 unter dem Titel 'Souvenirs de Thuringe'⁹⁾ von der Uraufführung des 'Lohengrin' in Weimar, die am 28. August anlässlich der Einweihungsfeierlichkeiten der Herderstatue stattfand. Aufgeschlossen für das Kühne und Neuartige an Wagners Musik, zeigte sich dieser Dichter spontan betroffen von der Tatsache, daß der Komponist sein eigener Textdichter war und darüberhinaus vom eigentlichen Wagner-Phänomen, von der Idee des Musikdramas. Liszt gab dann am 22. Oktober 1850 im "Journal des Débats" eine zusammenfassende Darstellung des Herder-Festes heraus, wobei er mit größerer Autorität und Präzision als Gérard de Nerval auf die Oper einging und in einem kurzen Abriß das musikalische System Wagners vorstellte.

Diese Berichte über den Erfolg des 'Lohngreiner' verursachten in Paris ein gewisses Aufsehen und hatten die Brechung des über Wagner verhängten Bannes zur Folge. Am 24. November 1850 wurde in einem Konzert der "Société Sainte-Cécile" dem Pariser Publikum zum ersten Mal die Musik einer wagnerschen Oper¹⁰⁾ vorgeführt, was sofort Stellungnahmen verschiedener Pariser Musikkritiker in den Tageszeitungen¹¹⁾ nach sich zog.

Die Veröffentlichung eines 'Oper und Drama'¹²⁾ benannten Aufsatzes Wagners, der eine Abhandlung über das neue Verhältnis von Dichtkunst und Tonkunst im Musikdrama, sowie über Mythos und Leitmotiv darstellte, und der 'Drei Gedichte über die Oper'¹³⁾ in Deutschland, traf das die heilige Musiktradition verteidigende Frankreich an empfindlicher Stelle. Fétis le Père fühlte sich daraufhin berufen "[...] s'ériger en défenseur des saines traditions et faire justice des théories subversives du compositeur allemand"¹⁴⁾. In sieben Nummern der "Gazette musicale"¹⁵⁾ veröffentlichte er eine kritische Arbeit unter dem Titel 'Wagner, sa vie, son système de renouveau de l'opéra, ses œuvres comme poète et comme musicien, son parti en Allemagne, appréciation de la valeur de ses idées'¹⁶⁾. Diese von Baudelaire als 'indigeste et abominable pamphlet'¹⁷⁾ bezeichnete Studie stellte den ersten folgenreichen Angriff eines konservativen Franzosen, der sicherlich viele Befürworter unter den französischen Musikfreunden hatte, gegen Wagners Person und dessen Ideen dar. Sie hatte eine eminente Bedeutung für die Entwicklung der öffentlichen Meinung über Wagner und wurde von der Presse und von anderen Künstlern zur Beurteilung des Dichter-Komponisten später immer wieder aufgegriffen.

Vier Jahre nach seinem letzten Aufenthalt in der französischen Metropole traf Wagner in Begleitung von Liszt und anderer am 9. Oktober 1853 abermals in Paris ein, wo er sich bis Ende des Monats aufhielt.¹⁸⁾

Einige Jahre vergingen, bis in Paris wieder ein nennenswerter Bericht über eine Oper Wagners erschien. In Tageszeitungen gaben Théophile Gautier und Ernest Reyer, die in Wiesbaden einer für französische Journalisten gegebenen Aufführung des 'Tannhäuser' beiwohnten, ihre Eindrücke wieder¹⁹⁾, wobei sich Gautier in seinem Feuilleton bemühte, die von Fétis gegen Wagner gesäten Vorurteile zu entkräften.

Nachdem er sich in der zweiten Januarhälfte 1858 in Paris aufgehalten hatte, traf Wagner am 15. September 1859 mit neu bestärkter Hoffnung, eine seine Opern nun aufführen zu können, erneut dort ein. Der Theateragent Giacomelli überzeugte ihn, vor der Aufführung einer Oper mittels Konzerten die Aufmerksamkeit des Publikums auf das Theaterprojekt zu lenken, woraufhin das Théâtre Italien gemietet wurde, in dem das erste Konzert am 25. Januar 1860 stattfand. Diese und zwei weitere konzertante Aufführungen von Werken des deutschen Künstlers am 1. und 8. Februar waren erfolgreich und brachten Wagner eine große Anhängerschaft in intellektuellen Kreisen.

Die Presse ging in ihrer Berichterstattung nicht sehr wohlgesinnt auf das Konzertprogramm und die Aufführungen ein, sondern behandelte den Komponisten und das Publikum leichtfertig.²⁰⁾ Selbst Berlioz, der im Feuilleton des "Journal des Débats" vom 9. Februar 1860 zu den Konzerten Stellung nahm und dabei erklärte, er habe vom Vorspiel zu 'Tristan und Isolde' nichts verstanden und glaube auch nicht an die Zukunftsmusik²¹⁾, bemühte sich eifrig im zweiten Teil seines Artikels, sich und seine Musik von der Wagners zu distanzieren. Diese Konzertkritik veranlaßte Wagner in einem, im "Journal des Débats"²²⁾ abgedruckten offenen Brief dazu, Berlioz darauf hinzuweisen, das Schlagwort vom 'Kunstwerk der Zukunft' nicht auf die Grammatik der Musik zu beziehen.

Das Denkwürdige an diesen Konzerten war, daß nicht nur Musikerkollegen Wagners²³⁾, sondern auch zwei Literaten, Champfleury

und Baudelaire, seiner Musik begegneten, und daß dies gerade zu einem Zeitpunkt geschah, als für die geistige Elite Frankreichs ein Umschwung einsetzte, der langsam vom Primat der Literatur zu einer synästhetischen Kunstauffassung führte.

Zwei Tage nach dem ersten Konzert, am 27. Januar 1860, hatte Jules Champfleury eine Broschüre²⁴⁾ verfaßt, in der er begeistert von den Eindrücken, die Wagners Kunst in ihm hinterlassen hätten, berichtete. Enthousiastischer noch als er, drückte Charles Baudelaire in einem vom 17. Februar 1860 datierenden, philosophisch und psychologisch gefärbten Brief²⁵⁾ an Wagner seine Begeisterung über die gehörte Musik aus. "Je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée", schrieb er. In diesem Brief machte Baudelaire auch Anspielungen auf Gedanken, die er anhand der Eindrücke, die er bei den Konzerten erhalten habe, niedergeschrieben hätte: "J'avais commencé à écrire quelques méditations sur les morceaux de 'Tannhäuser' et de 'Lohengrin' [..]".

Die Poesie hatte damit die Musik entdeckt, ein Medium, das, bevor ihm Wagner neue Ausdrucksmöglichkeiten verlieh, in Frankreich immer eine sekundäre Rolle gespielt hat, und durch sie dem französischen Geist eine Hilfe gegeben, aus der rhetorischen Isolierung herauszufinden. Der Samen für die Bewegung des 'wagnérisme français' war somit ausgestreut worden, und keine auch noch so ungünstige Situation in den kommenden Jahren sollten ihre Entwicklung hemmen.

Die erste Prüfung für den jungen französischen Wagnerismus stellte sich schon kurz nach dessen Geburt ein, und zwar in Form des 'Tannhäuser'-Skandals, der sich an der Großen Oper von Paris abspielte.

Mitte März 1860 war der kaiserliche Befehl zur Aufführung des 'Tannhäuser' an der ehemaligen Académie Impériale de Musique an Wagner ergangen, woraufhin am 13. März 1861, nach der Überwindung vieler technischer Schwierigkeiten und persönlicher

Auseinandersetzungen zwischen Wagner und den mit der Aufführung beauftragten Personen²⁶⁾, die französische Premiere dieser Oper erfolgte. Diese Aufführung, wie zwei folgende am 18. und 24. März, war von den Adligen des Jockey-Clubs aus dem Grund, daß sie das obligatorische Ballett nicht an der ihnen genehmen Stelle erhalten hatten, jedoch derartig gestört worden, daß sich Wagner entschloß, sein Werk zurückzuziehen.²⁷⁾

Nach dem Mißerfolg des 'Tannhäuser' in Paris ist viel über die Ursachen spekuliert worden, welche ihn hervorgerufen haben. Neben Stimmen, die ihn in der Problematik des Werkes begründet sahen²⁸⁾, gab es andere, die auf die bühnentechnische Realisierung hinwiesen²⁹⁾, wieder andere, die Wagners Charakter als Grund anführten³⁰⁾ und solche, die erklärten, daß das Publikum noch nicht für Wagners Musik vorbereitet gewesen sei und es einen zu großen Abstand zwischen dem, was es zu hören gewohnt war und dem, was Wagner geboten hatte, gegeben hätte³¹⁾. Challemeil-Lacour beurteilte das Publikum wohl am treffendsten, wenn er es folgendermaßen beschreibt: "Le public parisien n'est ni musicien, ni religieux, ni artiste; il veut être amusé, voilà tout."³²⁾ An anderer Stelle schrieb er: "[...] Wagner aura beau faire de la belle, de la superbe musique [...], les imbéciles, c'est-à-dire le public, auront toujours peur d'entendre un opéra."³³⁾ Aus diesen Stimmen wird deutlich, daß Wagners Werke in Frankreich kein 'volkstümliches' Anliegen - wie in Deutschland - waren. Das rührt sicherlich einerseits daher, daß, wie Jean Cocteau³⁴⁾ einmal hinsichtlich einer Betrachtung der künstlerischen Aufnahmebereitschaft der Völker behauptet, Frankreich den Typus einer intellektuellen Monarchie, Deutschland dagegen den einer intellektuellen Demokratie biete, andererseits aber auch, daß das französische Musik-Publikum die Annahme und die Aufnahme eines Kunstwerkes nicht bloß von künstlerischen Gesichtspunkten abhängig machte. Dieser Punkt erklärt, warum Wagner weiterhin nur ein Anliegen der für künstlerische Kriterien sensibilisierten, aufnahmebereiteren Intellektuellen, hauptsächlich aus dem Literaten-Kreis, blieb.

Baudelaire hat nach dem 'Tannhäuser'-Debakel in der "Revue Européenne" vom 1. April 1861 einen vom 18. März desselben Jahres datierenden Aufsatz mit dem Titel 'Richard Wagner' veröffentlicht, dem er am 8. April noch ein, 'Encore quelques mots' benanntes Nachwort beifügte.³⁵⁾ Der französische Poet sah in Wagners musikdramatischen Ideen und den Theorien vom 'Gesamtkunstwerk' seine eigene künstlerische Überzeugung gespiegelt, die immer von der Idee der Austauschbarkeit der künstlerischen Mittel beherrscht gewesen war.³⁶⁾

Diese synästhetische Schau sprach er in dieser Schrift nun direkt an, indem er zu überlegen gab:

[...] il ne serait pas ridicule de raisonner a priori, sans analyse et sans comparaisons; car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, [...]"³⁷⁾

Wagner stellte für Baudelaire den wahrsten Repräsentanten des modernen Geistes dar, da sich in ihm Klarsicht und Leidenschaft paarten und mit ihm, nach der Meinung des Literaten, eine neue Formenwelt aufgetan würde.

Unter den französischen Musiker- und Komponistenkollegen Wagners gab es nur wenige Befürworter und Verteidiger der musikdramatischen Ideen des Deutschen, da dieser für sie ein gefährlicher Rivale bedeutete. Mit Argwohn hatten sie die Tore der Pariser Oper sich für ihn öffnen sehen, wo sie doch für ihre Werke verschlossen blieben.³⁸⁾

Nach dem Mißerfolg des 'Tannhäuser' verließ Wagner Paris am 18. April 1861 zu mehreren Aufenthalten im Ausland. Am 26. Mai kehrte er dorthin wieder zurück, blieb einige Wochen und begab sich Ende Juli 1861 erneut auf Reisen. Am 4. Dezember wieder in Paris eingetroffen, verbrachte er diesen Monat und

den Januar des folgenden Jahres dort und verließ die Stadt am 1. Februar 1862 definitiv.³⁹⁾

Nach Wagners Abreise aus der französischen Hauptstadt nannte die Tagespresse seinen Namen nicht mehr; lediglich in Musikzeitschriften oder in Aufsätzen waren Ereignisse aus des Komponisten Leben oder Berichte über seine Werke zu finden.⁴⁰⁾

Bezeichnend für diese frühe Pro-Wagner-Tendenz in intellektuellen-Kreisen war das Auftauchen wagnerscher Konzeptionen im französischen Roman, wo die Musik als immaterielle Sprache der Seele, die Kunst als Religion, oder in Wagners Sinn, als Mysterium, gefeiert wurde. Zwischen 1862 und 1868 machten es sich die Leiter dreier Konzertunternehmen in Paris⁴¹⁾ zur Aufgabe, das breite Publikum mit Wagners Musik bekannt zu machen, was ein großes Wagnis war, weil auf jedes Konzert ein Orkan der Empörung folgte.⁴²⁾

Einer dieser Direktoren, Padeloup, ließ sich von den Schwierigkeiten, die die Verbreitung wagnerscher Musik hervorriefen, nicht entmutigen; er hatte gewissermaßen zum Trotz, nachdem er Direktor des Théâtre-Lyrique geworden war, die Idee ins Auge gefaßt, alle Werke Wagners sukzessiv in chronologischer Reihenfolge aufzuführen und 'Rienzi' ausgewählt, diese Vorstellungen einzuleiten. Am 6. April 1869 fand in seinem Theater die heftig kritisierte⁴³⁾ Erstaufführung dieser Oper in Frankreich statt, was gleichzeitig die erste Darstellung eines wagnerschen Bühnenwerkes seit acht Jahren in Paris bedeutete.

Der stetig wachsenden Zahl der französischen Wagnerianer⁴⁴⁾ blieb keine andere Alternative, um Wagners übrige Werke kennenzulernen, als zu ausländischen Aufführungen, beispielsweise in Brüssel⁴⁵⁾ oder in den deutschen Bäderorten am Rhein, wie Baden-Baden und Wiesbaden, aber auch in Karlsruhe und in München⁴⁶⁾, zu reisen.

Der Zustand der Verbannung Wagners von der Bühne der Großen Oper von Paris hat - ein so negatives Schlaglicht dieses Faktum auf die französische Kulturpolitik des ausgehenden 19. Jahrhunderts wirft - den Wagner-Kult paradoxerweise günstig beeinflußt. Die Entfernung von dieser Musik bedeutete für den Wagnerianer etwas Geheimnisvolles, Mystisches - die umständliche Reise zu deutschen oder belgischen Theatern nahm den Charakter einer Wallfahrt an, genauso wie eine einzige Aufführung eines wagnerschen Werkes zu einem Ereignis quasi religiöser Ausprägung wurde. Das vage Wissen um die hybriden Sprach-Musikschöpfungen Wagners konnte die intuitive Stellungnahme nur unterstützen.

Dieses religiös-spiritualistische Moment ist ein wesentliches Element des französischen Wagner-Verständnisses. Es trat von Anfang an in der Bewegung des 'wagnérisme français' auf und hat seine Wurzeln sicherlich im Katholizismus, der die geistige Verfassung Frankreichs, auch wo sie antiklerikal eingestellt war, bestimmte. Die mystischen Tendenzen in Wagners Werk, wie der alles durchziehende Erlösungsgedanke und der hohe Anspruch dieser Kunst, trugen entschieden zur Wagner-Bewunderung bei.

Die wachsende Wagner-Bewegung in Frankreich konnte sogar der nationalen Entrüstung standhalten, als Wagner 1870 nach den Siegen der deutschen Armee ein Spottstück 'Die Kapitulation. Lustspiel von Aristop Hanes'⁴⁷⁾ - später in: 'Eine Kapitulation. Lustspiel in antiker Manier' umbenannt - entwarf.⁴⁸⁾ Zusammen mit den Schmähbriefen⁴⁹⁾ über Frankreich, die Wagner an seine französischen Freunde im August 1871 schickte und mit seinem schon 1868 in französischer Übersetzung erschienenen Aufsatz 'Deutsche Kunst und deutsche Politik'⁵⁰⁾ stellte dieses Stück einen weiteren, vielleicht den schmerzlichsten Prüfstein für den französischen Wagnerismus dar, weil er von dem gemeinsam verherrlichten Idol Wagner selbst stammte.

Heftigste Reaktionen von seiten der französischen Presse und auch von seinen Befürwortern und Anhängern, darunter Catulle Mendès⁵¹⁾, einem der engsten französischen Freunde Wagners, waren verständlicherweise die Folge. Diese 1876⁵²⁾ unter dem Titel 'Richard Wagner et les Parisiens' in Frankreich erschienene Farce löste einen neuen Kampf der breiten Öffentlichkeit gegen den nun als Prototyp eines verhaßten Deutschen angesehenen Wagner aus. Der Preuße, nicht mehr der Musiker, stellte jetzt das Angriffsziel der französischen Polemik dar, wie es aus einem offenen Brief⁵³⁾, den Padeloup an die Massenpresse schrieb, hervorgeht. Es ist hier zu lesen: "Aujourd'hui M. Wagner est jugé comme homme, mais le grand musicien ne l'est pas encore chez nous [..]".

Trotz aller Haßbekundungen von seiten der Franzosen gegen Wagner, erschien in der zweiten Augushälfte des Jahres 1876 eine Anzahl von Artikeln in der Pariser Tagespresse, worin über die Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses, über die Uraufführung der Tetralogie 'Der Ring des Nibelungen', sowie über den Charakter der einzelnen Musikdramen, die den Zyklus bilden, informiert wurde.⁵⁴⁾

Gegen Ende der 70er Jahre beruhigte sich die Opposition gegen den deutschen Dichter-Komponisten zusehends, wie auch die Krawalle bei konzertanten Aufführungen seiner Werke abebbten. Der Wagnerismus, das bisher vorwiegend ästhetisch-poetische Anliegen einer kleinen, intellektuellen Gruppe, hielt nun Einzug in mondäne Kreise und in das breitere Artisten- und Literatenmilieu.⁵⁵⁾

Im März und im April 1880 gab es für die Wagner-Gemeinde von Paris ein spektakuläres Ereignis: auf die Initiative von Judith Gautier und des Musikers Benedictus fanden im Atelier von Nadar Abendveranstaltungen statt, bei denen Musikauszüge

aus Wagners Werken von 'Rienzi' bis zum damaligen letzten Werk 'Die Götterdämmerung' aufgeführt und Lesungen aus Wagners 'Mein Leben' abgehalten wurden.⁵⁶⁾

Unter den symphonischen Gesellschaften von Paris gab es zum gleichen Zeitpunkt einen regelrechten Wettstreit, das Repertoire der seit langem bekannten Opern und Musikdramen auszuweiten und das Publikum für Wagners Musikschöpfungen einzustimmen.⁵⁷⁾

Die vermehrten Berichte Servières über Erfolge bei den Konzerten⁵⁸⁾, über "une salve d'applaudissements unanimes", über "morceaux applaudis", "morceaux bien accueillis", über "succès immense" und Triumphe sogar, denen fast keine Nennung von Mißfallensbekundungen gegenübersteht, verleiten geradezu zu der Annahme, daß zu Beginn der achtziger Jahre die patriotischen Reaktionen in Paris einer künstlerischen Objektivität und Aufgeschlossenheit gewichen waren und der Zeitpunkt eingetreten war, wo nicht mehr der Mensch Wagner, sondern der 'grand musicien', von dem Padeloup sprach, seine gerechte Beurteilung erfuhr.

1881 allerdings brach in der französischen Metropole eine erneute Auseinandersetzung um die Aufführung eines Wagner-Werkes, des 'Lohengrin', auf einem Pariser Theater durch eine von Wagner autorisierte deutsche Theatergruppe⁵⁹⁾ in deutscher Sprache aus. Sie führte soweit, daß sich Wagner, sichtlich erzürnt über diese Streitigkeiten, am 17. Mai 1882 brieflich an Edouard Dujardin⁶⁰⁾ wandte, der das Schreiben am 21. Mai in der "Renaissance musicale" veröffentlichte.⁶¹⁾ Auszugsweise ist in diesem Brief zu lesen:

Non seulement je [Wagner] ne désire pas qu'il [Lohengrin] soit représenté à Paris, mais je souhaite vivement qu'il ne le soit pas, et pour les raisons suivantes: d'abord, 'Lohengrin', ayant fait son chemin à travers le monde, n'en a pas besoin. Ensuite il est impossible de le traduire ni de le faire chanter en français, de manière à donner une idée de ce qu'il est. Et, en ce qui concerne

une représentation en allemand je conçois que les Parisiens n'en aient pas envie. [...] Mes œuvres sont essentiellement allemandes, et j'ai la confiance que ceux de vos compatriotes auxquels, [...] elles paraissent dignes d'attention, ne se refuseront pas à les connaître dans l'original.

Die Formulierungen dieses Briefes wurden erneut als Beleidigung des Pariser Publikums durch den 'Preußen' Wagner aufgefaßt und veranlaßten Reyer, einen seiner Pariser Anhänger, im Feuilleton des "Journal des Débats" vom 1. Juni 1882 zu einer Stellungnahme, die die Enttäuschung widerspiegelt, welche Wagner selbst seinen französischen Freunden bereitete. Seine Meinung war:

[...] depuis quelques temps, nous essayons de lui [Wagner] offrir une réparation tardive et nous allons à lui avec des sourires aux lèvres et des brins de laurier à la main. Il ne croit qu'à demi à la sincérité de notre conversion, à notre enthousiasme qui a été un peu lent à venir, et nous dit que, n'ayant que faire de tout cela, il nous prie de le laisser tranquille.⁶²⁾

Reyers energischer und in Zusammenhang mit der mangelnden Unterstützung des 'wagnérisme français' durch Wagner auch einen etwas verzweifelten Unterton aufweisender Ausspruch: "Nous sommes mûrs pour cette œuvre"⁶³⁾ wirft ein Schlaglicht auf die allgemeine geistige Situation in Frankreich zu dieser Zeit. Durch die völlig unerwartete Niederlage der sich so überlegen geglaubten Nation im Deutsch-Französischen Krieg wurde ein der lateinischen Mentalität lange fremd gewesener Pessimismus ausgelöst. Selbstbemitleidung machte sich breit und suchte nach "Erlösung", nach "Reinwaschung von aller Banalität"⁶⁴⁾, wie es Mallarmé einmal ausdrückte.

Dieser Erlösungsgedanke war eine der Hauptantriebskräfte der Weltanschauung des Wagnerismus, der ihn zuweilen in einen mit der Süchtigkeit vergleichbaren Zustand trieb.

Parallel zu der Aufgeschlossenheit gegenüber Wagners Musik lief eine Bewegung zur ernsthafteren Auseinandersetzung mit den künstlerischen Ideen und Absichten des deutschen Meisters.

Anlässlich Wagners Tod am 13. Februar 1883 erwies die Presse, mit Ausnahme einiger 'Krawallblätter' (monomanes), ihrem erklärten Feind, den sie lange und unerbittlich bekämpft hatte, die letzte Ehre. Exemplarisch soll ein Artikel aus "Le Soir" vom 15. Februar 1883, der noch einmal das Wesen der Auseinandersetzung mit Wagner umreißt, angeführt werden:

"Mort de Richard Wagner"

On a appris ce matin la morte subite, à Venise, de Richard Wagner.

Nous n'avons jamais manqué une occasion d'essayer de faire partager au lecteur notre admiration pour l'œuvre si profondément originale, si complexe, si grandiose, de l'auteur de 'Lohengrin', des 'Maîtres Chanteurs' et des 'Nibelungen'. Mais nous ne nous dissimulions pas les difficultés de notre tâche. La question artistique s'était compliquée en France, en ce qui concerne Wagner, d'une question patriotique. L'homme faisait tort à l'œuvre. Il suffisait de prononcer certains mots, d'éveiller certains souvenirs, pour provoquer l'explosion de ressentiments fort respectables: le terrain de la discussion se trouvait ainsi bouleversé. On jugeait avec son cœur et non plus avec son esprit, et l'on ne pouvait conclure.

Depuis quelques années cependant, le culte de Wagner avait recruté en France de nombreux adeptes. La presse, entreprenant par deux fois le pèlerinage de Bayreuth, avait prouvé que pour elle les "premières" du maître allemand étaient bien de véritables solennités artistiques. Le nom de Wagner figurait surtout sur toutes les affiches de nos concerts, et non seulement la musique était accueillie sans rébellion, mais en plus d'une circonstance elle avait soulevé des explosions d'enthousiasme. Tous les ressentiments s'effacent devant la tombe, et il n'y aura aujourd'hui qu'une voix pour proclamer que l'art vient de faire une perte immense.

Kurze Zeit später veröffentlichte Gabriel Monod einen Brief Wagners⁶⁵⁾, den er nach der Uraufführung der Tetralogie 1876 erhalten hatte und in dem Wagner auf seine Haltung gegenüber Frankreich, auf das Verhältnis von 'Deutsch' und 'Französisch' in der Kunst und auf das deutsche und französische Wesen

eingeht. Dieser Brief erscheint hinsichtlich des problematischen Verhältnisses Wagners zu Frankreich und der Franzosen zu Wagner als Darlegung eines Prinzips, als ein Testament des Meisters. Nach Angaben Servières bewirkte Wagners Schreiben, daß das Unrecht, das er gegenüber den Franzosen begangen hatte, von diesen vergeben wurde.⁶⁶⁾

Die Konzertunternehmen führten nach dem Ableben des Komponisten mit großem Eifer die Aufführungen von Fragmenten oder auch teilweise von ganzen Akten aus seinen Werken weiter.⁶⁷⁾ Am 11. April 1884 wurde Wagner erstmals seit 1860 von akademisch-offizieller Seite die seit langem fällige Weihe und Anerkennung zuteil, indem die "Société des concerts du Conservatoire", die die höchste Musik-Institution Frankreichs darstellte, zum ersten Mal einen Auszug aus einem wagnerschen Werk aufführte. Mit dieser Ehrenrettung ging gleichzeitig die Verunglimpfung der 'wagnériens', die 1869 nach der Aufführung des 'Rienzi' begann, zu Ende.

Im Jahre 1885 wurde die 'Familie' der französischen Wagnerianer aufs äußerste irritiert, als sich der langjährige und treue Freund Wagners, Camille Saint-Saëns, durch eine 'Harmonie et Mélodie'⁶⁸⁾ benannte Schrift von diesem lossagte und dabei das Übertriebene Bekehrertum der Wagnerianer beklagte, die ohne Einschränkung alles am Werk Wagners bewundern und versuchten, anderen diese absolute Huldigung aufzuzwingen.⁶⁹⁾ Beleuchtet dieser Aufsatz ein wenig den sektiererischen Charakter des Wagnerismus in seiner Blütezeit, so weist er gleichzeitig aber auch auf die Irritation der frühen Wagnerianer über die Absichten der jüngeren Generation hin.

Eine Gruppe junger Leute artikuliert diese Intentionen, indem sie ihren französischen Landsleuten einen Katechismus über Theater, Philosophie, Malerei und Kunsttheorien predigten, der den Dogmen Wagners entsprach. Dies geschah in der am 8. Februar 1885 zum ersten Mal verkaufte Zeitschrift

"Revue wagnérienne"⁷⁰⁾. In dieser von Edouard Dujardin gegründeten Revue sollte ein Aspekt des wagnerischen Genies, für den sich bisher niemand interessierte, nämlich der philosophische und symbolistische, zur Geltung gebracht werden. Der Gründer gab 1923, fast 40 Jahre nach der ersten Ausgabe der Zeitschrift, über die Ziele, die die "Revue wagnérienne" verfolgte, zu verstehen:

L'objet de la "Revue wagnérienne" ne fut pas, [∟...], de propager l'oeuvre wagnérienne, mais d'en pénétrer et d'en faire connaître la signification profonde. Pour parler sans nuances, nous voulûmes, Chamberlain et moi, répandre notre découverte: Wagner grand musicien? La chose était trop évidente; mais Wagner grand poète; mais Wagner grand penseur; et surtout Wagner créateur d'une nouvelle forme d'art.⁷¹⁾

In der Nummer der "Revue wagnérienne" vom 8. Januar 1886 sprachen die Redakteure die Absichten, die sie mit dieser Zeitschrift zu realisieren gedachten, noch deutlicher aus, indem sie erklärten: "[∟...]" nous devions à ceux qui déjà étaient des wagnéristes présenter d'une façon très spéciale les conceptions littéraires, philosophiques et esthétiques de Wagner."⁷²⁾

Beim Studium der als wichtig anzusehenden Artikel fällt allerdings auf, daß die Ideen des Dichter-Komponisten nicht immer in völliger Treue verfolgt wurden, sondern daß sich die Redakteure bemühten, diese in einer vorgegebenen Richtung zu ergänzen und mit ihren eigenen Theorien zu vervollständigen. Dabei kamen zwei verschiedene Auffassungen zum Tragen: eine, die neochristliche, antiintellektuelle wird in den Artikeln von Edouard Dujardin und Houston Stuart Chamberlain vertreten, die andere, die dem absoluten Idealismus, der totalen Negation der äußeren Welt huldigt, findet ihre Verkörperung in Téodor de Wyzéwa.⁷³⁾ Er, der der Haupttheoretiker der Revue war, setzte 'wagneristisch' mit 'künstlerisch' gleich, insoweit jedenfalls, als unter künstlerischem Schaffen die Verwirklichung idealer Tendenzen verstanden wird. Nach Woolleys

Meinung haben Wyzéwas Theorien eine eminente Bedeutung für die Geschichte des Symbolismus, denn bis zum Jahre 1886, dem Erscheinungsjahr von Wyzéwas Artikel über die 'littérature wagnérienne', existierte keine theoretische Formulierung, die als Definition der poetischen Konzeption der Symbolisten hätte angesehen werden können. Wyzéwas Verdienst sei, der symbolistischen Poesie den Weg zur Inspiration an Wagner gewiesen, mehr noch, sie mit Wagners Werk und Wagners Ästhetik verkettet zu haben.⁷⁴⁾

Durch die Suche nach der allumfassenden Symbolik im Werk Wagners und durch die poetischen und metaphysischen Themen, auf die sich die "Revue wagnérienne" konzentrierte, sei nach Maxime Leroys Meinung⁷⁵⁾ die Ära des Wagnerismus in Frankreich zu Ende gegangen und zugleich die Kunst Wagners, die hauptsächlich eine musikalische sei, an den "exagérations extra-musicales" der Revue gestorben.

Leroys Darstellung zeugt von der Zäsur in der Bewegung des 'wagnérisme français', die sich in den achtziger Jahren einstellte. Die zweite Generation der Wagnerianer, welche das Phänomen der wagnerischen Kunst ganz ausleuchten wollte und dabei auf die Ästhetik des Symbolismus stieß, distanzierte sich von der ersten, für die die Musik das alleinige Kontemplationsobjekt gewesen war.

'Evocation', 'Suggestion', Stilelemente, die die französische Poesie nachhaltig bestimmten, kamen in der "Revue wagnérienne" erstmals zur Sprache. Für Mallarmé, der die Musik eher als eine philosophische Konzeption denn als Ausdruck für Sinnesempfindungen auffaßte, stellte die Poesie einen Ausdruck desselben, der Musik eigenen Ideals - sie vermag zum Zentrum durchzudringen und dort andersartige musikalische Empfindungen anzuregen - in einer unterschiedlichen Charakterfärbung dar. Die Worte seien außer ihrer genauen begrifflichen Bedeutung

für unser Gehör von eigenem Klang, Silben würden zu musikalischen Noten. Stéphane Mallarmés Absicht war, Wagners Kunstprinzipien in einer symbolistischen Ästhetik weiterzuentwickeln, um zu einem absoluten Kunstwerk - in seinem Sinne in Buchform - zu gelangen.

Die Beispiele der "Revue wagnérienne" und Mallarmés machen deutlich, daß nach zwei Dekaden Baudelaires einstige Prophezeiungen, Wagners Kunstwerke evozierten eine neue Kunstform insofern wahr geworden sind, als sie jetzt in Frankreichs intellektuellen Zirkeln weit über die Musik hinaus wirkten.

Gewissermaßen auf niedrigerem Niveau huldigte man zur gleichen Zeit der Musik Wagners in immer stärkerem Maße. Es war Mode geworden, Wagnerianer zu sein und der wagnerschen Musik enthusiastisch zu applaudieren, sich in den allsonntäglichen Wagner-Konzerten zu versammeln und sich hiermit einem "heiligen Vergnügen", wie Mallarmé es ausdrückte, hinzugeben.

Servières machte allerdings darauf aufmerksam, daß sich der Wagnerismus in zwei Lager gespalten hatte, in das der überzeugten und langjährigen Wagner-Befürworter und das der aus gesellschaftlichem Zwang zu mondäner Aufgeschlossenheit verpflichteten Mitläufer. Servières schreibt:

[...] voilà les œuvres de Wagner les plus avancées, les moins conformes à nos habitudes lyriques, acclamées tous les dimanches, non par une poignée d'artistes comme jadis chez Padeloup, mais par le public élégant des abonnés de la rue Boudreau [= Eden-Théâtre]. Aussi, la consternation règne désormais dans le clan des wagnériens purs, cette admiration des profanes leur paraissant un empiètement sacrilège sur leur sacerdoce d'explicateurs jurés de rites de 'Parsifal' et des symboles de la 'Tétralogie'. Voilà une crise bien dure à traverser pour tous ces pontifes sans ouvrage! 76)

An anderer Stelle charakterisiert derselbe Autor das Verhältnis der so bezeichneten Mitläufer zum Wagnerismus: "[...] le

wagnérisme occupe les clubmen comme un sport hivernal hebdomadaire"⁷⁷). Er hegte wenig Vertrauen "[...] en ce fanatisme récent pour une musique si décriée naguère [...]"⁷⁸). Die Intelligenz dieses Publikums beurteilend, ist er nicht sehr zuversichtlich, weiß aber, daß "Heureusement cette foule de néophytes de tout âge est encadrée par les habitués du pourtour, la vieille garde wagnérienne de Théâtre du Château d'Eau, [...]"⁷⁸).

Die Zeit um 1890 markiert nicht nur einen Wendepunkt in der Bewegung des Wagnerismus, sondern auch im nationalen Selbstverständnis Frankreichs. Unter Protest gegen die 'brûmes du nord' wurde 'Wiederbesinnung', Rückkehr zu den eigenen - französischen - Quellen, zur Antike und zum römischen Katholizismus gefordert.

Zu diesem Zeitpunkt des Umschwungs entstand die Absicht, in Paris eine weitere Wagner-Oper auf die Bühne zu bringen. 'Lamoureux' Initiative und Idealismus verdankte 'Lohengrin', der 1885 schon an patriotischen Ressentiments gescheitert war, am 3. Mai 1887 seine Pariser Erstaufführung. Auch hierbei kam es vor dem Théâtre de l'Eden, der Aufführungsstätte, aus nationalen Wiederbesinnungs- oder anderen patriotischen Gründen zu Auseinandersetzungen, die vermochten, trotz des triumphalen Erfolgs, 'Lamoureux' Enthusiasmus zu brechen und eine zweite Aufführung zu verhindern.

Es sollte bis 1891 dauern, bis 'Lohengrin' seinen ersten durchschlagenden und andauernden Erfolg errang. An der Großen Oper von Paris nämlich, die seit 1861 für Wagner verschlossen war, setzte in diesem Jahr eine Phase von Wagnerbesessenheit ein, die damit zusammenhing, daß das Phänomen einer kultischen Wagnerverherrlichung durch eine nüchterne Wagner-Kenntnis auf breiter Grundlage ersetzt worden war und Richard Wagner

aufgehört hatte, der Magier zu sein, an dem sich die Geister in Frankreich fast ein halbes Jahrhundert lang entzündeten.

Von diesem Jahr 1891 an bis 1897 wurden vier wagnersche Werke - 'Lohengrin', 'Die Walküre', 'Tannhäuser' und 'Die Meistersinger von Nürnberg' - inszeniert, denen 1901 'Siegfried' und 1904 'Tristan und Isolde' folgten. In der Direktorszeit André Messagers, die der von Pedro Gailhard, dem Wagner-Pionier folgte, kamen dann 1908 'Die Götterdämmerung', 1909 'Das Rheingold' und 1914, direkt nach Ablauf der dreißigjährigen Schutzfrist 'Parsifal' zur Aufführung. Dies bedeutet, daß in 23 Jahren all das nachgeholt wurde, was vorher aus vielfachen Gründen nicht möglich war, und daß sich mit Ausnahme einer Oper - 'Der Fliegende Holländer' - alle wagnerschen Werke der Reifezeit ihre Geltung auf der Bühne des Palais Garnier errangen.

1.2. Die Aufführungen von Wagner-Werken an Pariser Theatern vor 1891

1.2.1. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg

'Tannhäuser' war das erste Werk Richard Wagners, das in Frankreich zur Aufführung kam, und zwar, wie bereits erwähnt wurde, auf Befehl Kaiser Napoleon III.. Die Premiere fand nach sechsmonatigen Proben¹⁾, die unter der Oberraufsicht Wagners standen, am 13. März 1861 an der Académie Impériale de Musique in Paris statt. Diese französische Erstaufführung bedeutete gleichzeitig die Uraufführung der eigens von Wagner aus diesem Anlaß vorgenommenen Neufassung der Oper. Diese sogenannte 'Pariser Fassung', die von Wagner als die alleingültige bezeichnet wurde, sollte nach dem Willen der Auftraggeber mustergültig aufgeführt werden, weshalb die dazu

erforderlichen finanziellen und technischen Mittel ohne Einschränkung bereitgestellt wurden²⁾.

Die Bühnendekorationen wurden unter der Leitung von Edouard Despléchin (siehe Monographie), der schon die Uraufführung der ersten Fassung dieser Oper in Dresden 1845 ausgestattet hatte, erstellt³⁾. Als Vorlagen bzw. Orientierungshilfen dienten die Dresdner Bilder, was aus einem Brief Wagners an Heinrich Heine vom 10. Juli 1860 hervorgeht, in dem zu lesen ist, daß die Kostüm- und Dekorationsskizzen dieser Aufführung nach Paris angefordert wurden:

Man wünscht unsere Kostüme- und Dekorationsskizzen vom Tannhäuser. Die letzteren besitzt Despléchin nicht mehr, und für die ersteren wollen wir zu Deinen Arbeiten unsere Zuflucht nehmen.⁴⁾

Weiterhin beachtete man zur Darstellung des Wartburgsaales das entsprechende Bühnenbild der Berliner Erstaufführung, worauf ein Brief Wagners an den bayrischen Hofrat Dülflipp anlässlich der Münchner Neuinszenierung des Jahres 1867 hinweist⁵⁾. Aus diesem Brief geht darüberhinaus hervor, daß die Pariser Aufführung von Wagner als das Ideal in Hinsicht auf die Bühnendekorationen verstanden wurden:

Unter meiner Anleitung wurden seiner Zeit in Paris die Decorationen zu Tannhäuser in einer so sorgfältigen Weise motiviert, entworfen und ausgeführt, wie dies gewiss sonst in der Welt noch nicht geschehen ist. [...] Diess wurde auf das geistreichste ausgeführt, und die daraus entstandene Decoration stelle ich als einzig nachahmungswürdiges Muster hin.

Die einzelnen Bühnenbilder stammen gemäß einem von Antonin Proust verfaßten, 'Le Tannhäuser' überschriebenen und am 4. Mai 1895 in einer namentlich nicht bekannten Tageszeitung⁶⁾ erschienenen Artikel von den Künstlergemeinschaften Chambon & Thierry (s. Monographie) und Nolau (s. Monographie) & Rubé (s. Monographie), sowie vom verantwortlichen Leiter Despléchin selbst. Georges Servières bestätigt die Namen⁷⁾ und gibt die

erstgenannten Künstler als die Schöpfer des Venusberg-Bildes, die zweite Gemeinschaft als die des Festsaaes auf der Wartburg und Despléchin als den Verwirklicher des Wartburgtals im ersten und dritten Akt an. Antonin Proust widerspricht im letzten Punkt, indem er Chambon & Thierry die Ausführung des Tals des ersten Aktes zuschreibt und Despléchin lediglich als Nachahmer desselben Bildes in einer herbstlichen Tönung verstanden wissen möchte⁸⁾.

Da die Dekorationen am 19. Juni 1861 bei einem Brand in den Opern-Magazinen zerstört worden sind⁹⁾ und die Entwürfe zur Ausstattung von Charles Nutter, dem damaligen Archivar des Pariser Opernhauses, Cosima Wagner als authentisches Material für die Bayreuther Inszenierung von 1891 zur Verfügung gestellt und scheinbar nicht mehr zurückgegeben wurden¹⁰⁾, besitzt das Pariser Opernarchiv nur noch einen einzigen Entwurf¹¹⁾ (Kat. Nr. 1). Er stellt den Festsaal des zweiten Aufzugs dar, der sich als gotische Halle mit an den Perpendicular-Stil erinnerndem Dachbalkenwerk in der vom Szenarium geforderten Schrägansicht öffnet und übereinstimmend von Proust und Servières dem Künstlerteam Nolau & Rubé zugeschrieben wird¹²⁾. Rechts schließen fünf Spitzbogenöffnungen unter drei Jochen den Saal von den benachbarten Gebäudeteilen ab. Der vorderste Bogen wird dabei von der Bühnenrahmung überschnitten. Die Rückwand mit drei Spitzbogenarkaden hat dreiseitige, absidenähnliche Form. Durch die mittlere Öffnung geht der Blick auf eine Balustrade und eine Wehranlage mit zwei Rundtürmen, zwischen denen sich eine Zugbrücke befindet. Die rechte Arkade bietet Einblick in eine Architektur, die die Gestalt einer gotischen Kapelle hat, bei der es sich aber auch um die Fensterwand des hinter der rechten Schrägwand liegenden Saaes handeln könnte. Die linke Seite des Festsaaes wird von einem kantonierten Pfeiler bestimmt, dem nach links hinten eine Flucht von runden Gurtbögen folgt. Der Raum ist mit einem Gestühl ausgestattet, das, indem es sich an den vor der ersten Arkade aufgestellten Thron

anschließt, der Spitzbogenarkatur vorgesetzt ist und sich vor der Öffnung des apsisähnlichen Raunteils fortsetzt. Der Saal wird von Statuen auf Sockeln, die vor den Arkadenpfeilern angebracht sind, und von an der Decke und dem Dachgebälk aufgehängten Standarten geschmückt. Die im Saal stehende Elisabeth und der Landgraf lassen auf eine Szene aus dem dritten Auftritt dieses zweiten Aufzugs schließen.

Daß dieser Entwurf tatsächlich zur Ausführung gekommen ist, veranschaulicht eine zeitgenössische Illustration¹³⁾ (Kat. Nr. 2) von Jakob & Bourgier nach einer Zeichnung von Rouargue, die bei nicht genauer Beachtung der architektonischen Details dem Entwurf dennoch entspricht. Eine weitere, von Alphonse de Neuville stammende und im "L'Univers Illustré" vom 14. März 1861 erschienene, die Architektur noch ungenauer wiedergebende Illustration¹⁴⁾ (Kat. Nr. 3) zeigt eine weitere Episode aus dem Sängerwettstreit.

Die Darstellung des Wartburgsaals wird in den beiden Zwickeln über dem Oval von Szenen aus dem ersten und dritten Aufzug ergänzt, die allerdings die Gestalt des durch die 'Pariser Fassung' mit neuer Bedeutung erfüllten Grottenbildes der Venusbergsszene, bzw. des Wartburgtales nur erahnen lassen. Eine literarische Quelle¹⁵⁾ vermag die Vorstellung über das Aussehen der Grotte etwas zu erweitern:

Figurez-vous un amoncellement d'énormes rochers aux formes bizarres et fantastiques qui donnent le frisson. Les parois de cet entonnoir surnaturel sont en granit rouge. Ça et là, pendent des stalactites roides comme des tuyaux d'orgue, aux arêtes brillantes de reflets aurifères. Ailleurs, des cristallisations s'épanouissent comme des végétaux monstrueux qu'aurait pétrifiés une cascade furieuse qui bondit à travers les anfractuosités et se précipite dans le vide. A gauche, l'oeil s'égare dans les profondeurs inférieures d'autres souterrains baignés d'une atmosphère bleue comme celle de la Grotte d'Azur. Des voûtes, tombe un nombre infini de colonnes naturelles qui prolongent dans une eau claire où nagent des sirènes. Au premier plan, est le trône de la divinité, formé de conques de nacre étincelante et de fleurs brillantes comme le diamant, rouges comme le sang, fleurs anonymes de toutes les botaniques.

Über das im anderen Zwickelausschnitt angedeutete Wartburgtal gibt eine weitere Illustration¹⁶⁾ Aufschluß, die verdeutlicht, daß man in Paris die Grundrissdisposition des Dresdner Szenariums¹⁷⁾ beibehalten, statt einer mittelalterlichen Burg aber die wahrscheinlich den Berliner Skizzen entnommene Darstellung der echten Wartburg von Südosten vorgezogen hat. Lediglich einige wenige Details, wie die runde Eckbastion, die neben dem Palas eingeschobene Kemenate und der Helm des Südturms, erscheinen frei erfunden.

1.2.2. Rienzi

Nach dem 'Tannhäuser'-Skandal an der Großen Oper war für lange Zeit in Paris kein Werk Wagners mehr zu sehen. Einem der treuesten Anhänger des deutschen Komponisten, Pasdeloup, ist es zu verdanken, daß am 6. April 1869 mit der Erstaufführung des 'Rienzi' am Théâtre-Lyrique der Bann gebrochen wurde. Allerdings wurde die Oper nicht in der originalen, sondern in einer stark verkürzten Form auf die Bühne gebracht, was wegen dem Ungenügen der Sänger und der Unpopularität langer Theaterwerke beim französischen Publikum notwendig war¹⁸⁾. Dabei fehlte es dann letztendlich, wie man den Pressekritiken entnehmen kann, an Kontrasten in der Handlung, die so zerstückelt worden sein mußte, daß sie völlig monoton wirkte.

Die Oper, deren deutscher Text von Nutter und Guillaume ins Französische übersetzt worden war¹⁹⁾, wurde von Pasdeloup selbst musikalisch geleitet²⁰⁾. Eugène Lacoste schuf die Kostüme²¹⁾, und der Regisseur des Théâtre-Lyrique, Auguste Vizentini, besorgte die Inszenierung²²⁾, die in der Presse als großartig und von großem Luxus beschrieben ist. Der Name des Bühnenbildners ist unbekannt.

Von den Bühnendekorationen sind keine Entwürfe oder Modelle mehr vorhanden. Einige im Archiv der Pariser Oper gesammelte Illustrationen aus verschiedenen Zeitschriften vermitteln aber eine Vorstellung von der Gestaltung der einzelnen Szenen.

Eine Strichzeichnung (Abb. 1/ Kat. Nr. 4) aus "La Chronique Illustré" vom 11. April 1869, die zu einer Reihe kleinformatiger Illustrationen von Jacques Valnay gehört, erläutert die Szenerie des vierten Auftritts des ersten Aufzugs. In wenig detaillierter Ausführung ist ein Platz dargestellt, der links von einem Gebäude mit einem Balkon, an das sich in der Flucht nach hinten weitere Bauwerke anschließen, und rückseitig von einer Kirche, dem Lateran, begrenzt wird. Die Kirchenfassade besteht aus zwei seitlichen, mit Skulpturen geschmückten Wandteilen und einem in sie eingebundenen Mittelstück, in dem sich das Hauptportal öffnet. Eine Menschenmenge nimmt teils kniend, teils stehend den Platz ein, in dessen Mitte Rienzi mit ausgestreckten Armen den Segen des Legaten empfängt.

Ein gleichformatiges weiteres Bild (Abb. 2/ Kat. Nr. 5) aus derselben Illustrationsfolge zeigt die Dekorationen des dritten Auftritts des zweiten Aufzugs. Es handelt sich hier um den Saal im Kapitol, dessen rückseitige Langwand eine Empore aufweist, die von drei hohen Arkaden überfangen ist. Die linke Schmalwand wird ebenfalls von zwei gleich hohen Arkaden, hinter denen die Flucht eines Ganges oder einer Treppe angedeutet ist, gegliedert. Rienzi steht alleine, während sich vor der seitlichen Arkatur und in dem davon ausgehenden Gang Menschen drängen.

Das Bild zum dritten Auftritt des dritten Aufzugs wird durch drei Illustrationen veranschaulicht. Das bestausgeführte Blatt, ein Stich (Abb. 3 / Kat. Nr. 6) von Darjoy und Deroy nach einer Vorlage von Jacob, muß einer Nummer von "La Chronique musicale" entstammen. Ein Platz wird zur rechten von einem Gebäude mit einem großen Rundbogen, einer Vorhalle und einem Rundbogenfries als oberem Abschluß, zur linken von

einem vom Rand überschrittenen und nur silhouettenhaft ausgearbeiteten Gebäude, das mit einer Eckfigur unter einem Baldachin geschmückt ist, und einem Palast, dessen Schauseite zwei rechteckige Fenster- und eine Türöffnung, sowie ein Gebälk und ein zurückgesetztes Zeltdach zeigt, gerahmt. Vor dem Palast ist ein Standbild auf einem hohen Sockel aufgestellt. Ruinenstücke, die aus Säulen mit korinthischen Kapitellen und Architravteilen bestehen, erheben sich hinter den beschriebenen Gebäuden. Auf der rechten Seite ist im Mittelgrund ein Triumphbogen angegeben, der mit seiner Mittelarkade und den beiden geschlossenen seitlichen Mauerteilen dem Titusbogen gleicht. Übereinandergestaffelte Häuser ziehen sich im Hintergrund einer von einer Kuppel beherrschten Anhöhe entlang. Auf dem Platz, in dessen Mitte der geharnischte Rienzi zu Pferd dargestellt ist, hat sich eine Menge von Soldaten in Rüstung und auch einzelnen Frauen versammelt.

Ein kleineres Blatt (Abb. 4/ Kat. Nr. 7) von D. Valnay, das flüchtiger und weniger detailgetreu ausgeführt ist, bestätigt bis auf den Hintergrundprospekt die Darstellung des zuvor beschriebenen Sticks. Die von Häusern bestandene Anhöhe der vorigen Illustration ist hier als un bebauter Bergabhang mit der Ruine eines mächtigen Bauwerks gezeigt.

Häuser im Hintergrund sind allerdings auf einer dritten Strichzeichnung (Abb. 5/ Kat. Nr. 8) aus der Folge der Illustrationen in der "Chronique Illustrée" zu erkennen. Die Anordnung der Gebäude der rechten Seite, des Titusbogens und der Ruinenteile stimmt mit den beiden genannten Blättern überein; lediglich links ergeben sich Differenzen durch die Unterschlagung des vom Rand überschrittenen Bauwerks und des Palastes. Das erwähnte Standbild ist auf diesem Blatt direkt vor den Ruinenteil der linken Seite gestellt.

Aus dem fünften Akt werden zwei Szenen wiedergegeben, nämlich die erste und die letzte: Eine weitere kleinformatige Strichzeichnung (Abb. 6 / Kat. Nr. 9) gibt eine Idee vom Aussehen

der Halle im Kapitöl des ersten Auftritts. Obwohl sehr undeutlich ausgeführt, ist eine rückseitige Wand mit einer rundbogigen (Fenster?) Öffnung zu erkennen, auf deren Architrav die nach vorn weisenden Dachbalken aufliegen. Vor dem linken Wandabschnitt steht ein Baldachinbett.

Die Bühnengestaltung des letzten Auftritts ist durch eine Illustration von J. Chéret und durch ein Bild aus der Darstellungsfolge von Jacques Valnay belegt. Das großformatige Blatt (Abb. 7/ Kat. Nr. 10) zeigt einen Platz vor dem Kapitöl. Links im Vordergrund befindet sich das zusammenstürzende und in Brand stehende Gebäude, in dem Rienzi und seine Schwester Irene umschlungen stehen. Nach hinten führt eine perspektivisch verkürzte, mit Statuen geschmückte Balustrade zu einer Freitreppe, über der zwei Dioskurengruppen aufgestellt sind. Im Hintergrund ist das zweigeschossige, durch hohe Doppelfenster und Lisenen gegliederte und mit einer Skulpturenreihe auf der Dachbalustrade geschmückte Kapitöl angegeben. Links hinterfängt ein weiterer Großbau das einstürzende Gebäude. Eine Statuengruppe, die sehr schwach auf der linken Seite angedeutet ist, erinnert an die Skulptur der vier Kontinente von Carpeaux. Soldaten und Edelfrauen nehmen in großen Scharen den Platz vor dem einstürzenden Palast Rienzis und auf der Plattform oberhalb der Freitreppe ein.

Die kleine Darstellung (Abb. 8/ Kat. Nr. 11) konzentriert sich nur auf die Bauwerke der linken Seite, deren wichtigstes der Palast Rienzis ist. Unter unterschiedlicher perspektivischer Sicht werden aber auch die Freitreppe, die Dioskurengruppen und das Kapitöl im Hintergrund angedeutet. Eine Menschenmenge nimmt auch hier den Platz vor dem einstürzenden Gebäude ein, in dem Rienzi und Irene zu errahnen sind.

1.2.3. Lohengrin

'Lohengrin' war das letzte Werk Wagners, das in Paris vor der offiziellen Aufnahme der wagnerschen Opern und Musikdramen in das Programm der Großen Oper am Palais Garnier gegeben wurde. Nach mehrmaligem Anlauf wurde diese Oper am 3. Mai 1887 am Eden-Théâtre unter der Leitung von Charles Lamoureux aufgeführt, was die französische Erstaufführung bedeutete.

Von dieser Inszenierung sind weder Entwürfe, noch Bühnenbildmodelle überliefert, noch die Namen der Bühnenbildner bekannt.

Lediglich eine Illustration aus "L'Univers Illustré" vom 14. Mai 1887 (Abb. 9/ Kat. Nr. 12) kann einigen Aufschluß über die Ausstattung des zweiten Aufzugs geben. Die Zeichnung stellt die Szene des Hochzeitszuges von Elsa und Lohengrin im Burghof von Antwerpen dar und zwar den Moment, in dem sich Ortrud und Friedrich dem Brautpaar an den Pforten der Kirche in den Weg stellen. Die Szenerie wird auf drei Seiten von Gebäuden gerahmt: links der mit einem Balkon verzierte romanische Palas, rechts die vom Rand des Blattes überschchnittene Fassade der Burgkapelle mit dem abgetreppten Rundbogenportal und im Hintergrund ein Bauwerk, das von einem Turm über einem Unterteil mit hohen Rundbogenblenden bewehrt wird und von dem aus sich eine Mauer nach rechts erstreckt. Hinter dieser stehen, in perspektivischer Darstellung, ein Rundgebäude und ein Campanile, sowie ein an ein mittelalterliches Stadttor erinnerndes Gebäude. Vom Palas führt eine Freitreppe in den Burghof, die von links kommt und vor der Schauseite des turmbewehrten Gebäudes nach vorn abknickt. Auf ihr und im Hof ist das Hochzeitsgefolge dargestellt, das das Brautpaar unter Führung des Königs zur Kirche geleitet.

Diese Illustration läßt die Orientierung des architektonischen Charakters der Burganlage an der Uraufführung des Jahres 1858

in München²³⁾ erkennen, zeigt aber gleichzeitig, daß der Bühnenbildner vermieden hat, sich strikt in die deutsche Tradition zu begeben.

Zwei Medaillons in den oberen Ecken des Blattes stellen Szenen aus dem ersten Aufzug dar, geben aber keine Anhaltspunkte zur Bühnenbildgestaltung. Eine literarische Quelle vermag, trotz aller Ungenauigkeit der Beschreibung, eine gewisse Vorstellung vom Aussehen der Aue am Ufer der Schelde zu erwecken:

Le rideau se lève sur un décor d'une poésie exquise. La scène représente une prairie au bord de l'Escaut. A droite et à gauche, des arbres immenses au feuillage clair; dans le fond, bordé par des roseaux, coule le fleuve dont la nappe argentée s'étend jusqu'aux îles qui apparaissent dans le lointain. Les personnages en scène sont groupés de la façon la plus pittoresque. D'un côté, c'est le roi Henri, le chef couvert d'un casque majestueux, assis sur son trône, entouré de ses grands vassaux portant des étendards déployés. Frédéric et Ortrude lui font face, en avant de leurs guerriers casqués et armés de grandes épées. Le milieu de la scène est occupé par le héraut qu'accompagnent quatre trompettes. [...]

Eine weitere einfache Illustration (Abb. 10/ Kat. Nr. 13) aus der Zeitschrift "La Vie Moderne" vom 7. Mai 1887 bestätigt teilweise die Darstellung des beschriebenen Blattes. In freien Zügen sind hier der Wehrturm, die Balustrade davor, sowie die Rundbogenblende des Untergeschosses und die abgeknickte Freitreppe wiedergegeben. Auch der verzierte Brunnen links der Treppe, der bei der ersten Illustration nicht sehr deutlich wird, ist dargestellt.

Das Aussehen des Brautgemachs des dritten Aktes wird von einem in der Zeitschrift "Musée des Familles" vom 1. Juni 1887 erschienenen Stich (Abb. 11/ Kat. Nr. 14) erläutert. Im einzelnen besteht das Gemach aus einem großen Rundbogen, der links vom Rand überschritten wird und durch den hindurch der Blick auf das Baldachinbett des angrenzenden Schlafgemachs fällt. Rechts an ihn schließt sich ein Wandabschnitt an, dem eine starke Halbsäule mit Kapitell und einem Säulchenpaar über einem Kämpfer darüber vorliegt. Ein großes, von drei Säulchen

gerahmtes und von zwei Rundbögen überfangenes Doppelfenster unter einem großen Blendbogen folgt zwischen dem Wandteil und der rechten Ecke. Ein weiteres Fenster im selben Stil öffnet sich in der äußeren Seitenwand rechts. Eine Bank zieht sich an der Rück- und Seitenwand entlang. Auf ihr sind vor der rückseitigen Fensteröffnung Elsa und Lohengrin sitzend dargestellt, während im Bettgemach Friedrich mit gezücktem Schwert lauert.

2. Entwürfe und Modelle zu Bühnenbildern der Wagner-Aufführungen im Palais Garnier von 1891 bis 1914

2.1. Lohengrin

Am 28. August 1850 unter Liszts Leitung und in Abwesenheit Wagners in Weimar uraufgeführt, erlebte 'Lohengrin' am 16. September 1891 seine Erstaufführung an der Pariser Grande Opéra.

Die Bühnenbilder zu dieser Aufführung, die in der französischen Fassung von Charles Nutter und gemäß Wolff in der Inszenierung von Lapissida gegeben wurde, stammten von zwei Künstlerteams, nämlich dem von Lavastre (s. Monographie) und Carpezat (s. Monographie) und dem von Amable (s. Monographie) und Gardy (s. Monographie). Die erstgenannten schufen die Dekorationen für den ersten und dritten Aufzug, die beiden letzteren diejenigen für den zweiten Aufzug. Für die Kostümentwürfe war Charles Bianchini verantwortlich.

Zu dieser Inszenierung besitzt das Archiv des Pariser Opernhauses die Dekorationsmodelle, die bis auf dasjenige zum zweiten Aufzug vollständig sind, die Grundrisse, sowie einen Feder-Entwurf zum dritten Akt, erstem Auftritt und Fotografien von den Modellen wie auch von den Aufführungsbildern.

Erster Aufzug

Modell zum ersten, zweiten und dritten Auftritt - "Prairies sur le bord de l'Escaut près d'Anvers" (Abb. 12, 13/Kat. Nr. 15).

Dieses auch für den dritten Auftritt des dritten Aufzugs verbindliche Bild ist räumlich tief gestaffelt und erstreckt sich

über elf Gassen. Die raumübergreifenden Stücke betrachtend, besteht es aus zwei Bögen, welche gemäß der Bezeichnungen auf ihren Rückseiten in die Gassen 2 DV und 3 DR gehängt sind. Die Hänger sind seitlich schräg nach vorn abgeknickt. Ein durchbrochener Prospekt mit seitlichen Abwinklungen schließt sich in der Gasse 5 DR an. Seine Öffnung wird auf der linken Seite von einem pfeilförmig nach hinten gerichteten Versatzstück hinterfangen, auf dessen Rückseite die Anordnung der beiden Teile vermerkt ist: "Oblique du 6 M au 7 1/2 Jardin", bzw. "Jardin oblique du 7 1/2 au 6 DR". Entsprechend der Modellbeschriftungen sind zwei weitere Hintersetzer zum durchbrochenen Prospekt von "7 R Cour" zu "8 DR Jardin", sowie von "8 1/2 Cour" zu "9 1/2 Jardin" angeordnet. Die Anbringung des Schlußprospektes in der Gasse 9 DR, was der Vermerk, wie auch der Grundriß angeben, müßte dann allerdings zu einer Überschneidung führen - auch in anderen Fällen fiel auf, daß die Aufschriften auf den Modellteilen teilweise einander, teilweise auch den Grundrißeintragungen widersprechen, was eventuell aus fehlender Gewissenhaftigkeit bei der Beschriftung der einzelnen Stücke oder bei der Eintragung der Positionsbezeichnungen in den Grundriß herrührt.

Der Bogen der Gasse 2 DV (Abb. 14) zeigt einen mächtigen Baum, dessen Stamm in der Bühnenmitte angeordnet ist und dessen Geäst rechts und links auf die Hänger übergreift. Das Blattwerk wird auf dem Modell durch Ausmalung der Flächen angedeutet, wobei hier die Aquarellfarben in schneller Pinselführung aufgetragen wurden. Die Farbskala umfaßt hauptsächlich Grün- und Brauntöne, aber auch Gelb und Blau. Auf dem Karton sind ein Bleistiftraster und Binnenlinien in schwarzer Tusche eingezeichnet.

Der linke Hänger des zweiten Bogens, der ebenfalls ein Baumbogen ist, wird von drei Bäumen bestimmt, welche ein in Aquarellfarbe ausgemaltes und mit schwarzer Tusche konturiertes Blattwerk tragen. Rechts davon sind zwei Bäume, deren Kronen von der Soffitte abgeschnitten werden, an dieses Stück

angeklebt. Von einem fiktiven Baum stammend, übergreift dichtes Laubwerk, aus dem einzelne Äste heraustreten, die Bühnenmitte. Die sehr freie Gouachemalerei dieses Teils läßt deutlich werden, daß dieser später zugefügt worden sein muß. Auf dem rechten Hänger sind in sehr dünnem Farbauftrag vier weitere Bäume angedeutet. Die Farbskala entspricht derjenigen des vorderen Bogens; auch das Bleistiftraster kehrt hier wieder. Am rechten Hänger sind außerdem Bleistiftvorzeichnungen erkenntlich.

Der durchbrochene Prospekt der Gasse 5 DR (Abb. 15) besteht aus einem Hauptteil und Ergänzungen, die an diesen angeklebt sind. Die Mitte wird von einer Baumgruppe eingenommen, von der aus sich ein Stamm schräg nach rechts biegt. Links außen ist in freier Manier Baum- und Laubwerk angedeutet, das rechts in etwas akzentuierterer Ausführung wiederholt wird. An der Soffitte ist das Laubwerk durch das Ausfüllen der Flächen mit schnell und frei aufgetragener Farbe dargestellt. Die Tuschezeichnung ist mit Aquarell und Gouache ausgemalt. Auch das Bleistiftraster ist wiederzufinden. Die Farbskala entspricht größtenteils derjenigen der Bögen, ist aber durch Türkis, weißliches Gelb und reines Gelb in stärkerem Maße ergänzt.

Der Schlußprospekt (Abb. 16) zeigt einen Landschaftsausschnitt, mit einer sich an einem Flußufer erhebenden und von Baum- und Buschwerk gesäumten Burg. Der Strom, bei dem es sich um die Schelde handelt, zieht sich von links heran, wird im Mittelteil undeutlicher gestaltet, um rechts wieder besser erkenntlich zu werden. Auf der rechten Seite erstreckt sich auf dem jenseitigen Ufer eine Ebene, die bis zum Horizont reicht. Stark aufgeblähte weiße Wolken bedecken im Hintergrund den Himmel und lösen sich im Vordergrund so auf, daß das Himmelsblau hervortritt.

Zweiter Aufzug

Modell zum ersten bis fünften Auftritt - "Intérieur du Château d'Anvers" (Abb. 17, 18/Kat. Nr. 16).

Das Modell zu diesem Aufzug ist durch das Fehlen der Bodenplatte und der gesamten rechten Seitenteile unvollständig und somit nicht mehr völlig rekonstruierbar. Die Dekorationsteile erstrecken sich ähnlich wie beim ersten Aufzug sehr tief, über zehn Gassen, in den Raum und umfassen lediglich Versatzstücke, die durch Hängeteile ergänzt werden. Auf der linken Seite ist ein Setzstück von der Gasse 0 zur Gasse 5 R leicht schräg zur Bühnenmitte hin orientiert. Die Öffnungen dieses Modellteils werden durch angeklebte Stücke hinterfangen, die auf der Rückseite folgende Bezeichnungen aufweisen: "Fenêtre à Gaißon à la Baie du Chassis Jardin" und "Géometral R au 3 V. Posant sur le Palier". In den Gassen 6 R und 7 R befinden sich, nach den rückseitigen Notizen auf den Stücken, zwei Fermes. An den letzteren sind ein Hintersetzstück mit der Bezeichnung "Fond de la Porte 1 au 8" und ein als "Rampant U oblique du 6 V au 7 R" benanntes Versatzstück angeklebt. Außer einem Hängestück, das als "Plafond au 3 V" bezeichnet ist, sind weiterhin drei Versatzstücke erhalten, die folgende Aufschriften tragen: "oblique G du 4 V au 6 A", "Rampant H. Géometral au 4 V Jardin" und "oblique N au 5 R".

Das Setzstück von 0 bis 5 R (Abb. 19) zeigt ein zweigeschossiges Gebäude in romanischem Stil und eine sich daran anschließende, nach rechts ziehende Balustradenwand mit drei Arkaden im Unterteil. Das Gebäude ist aufwendig ausgearbeitet und zeigt im Untergeschoß eine zweiflügelige, kassettierte Tür, im Obergeschoß ein von zwei kannellierten Pilastern und Nischen flankiertes Rundbogenportal. Ein vegetabilisch ornamentiertes Gesims überfängt das Portal. Die aus Hausteinen aufgemauerte Wand wird oben von einem Rundbogenfries abgeschlossen. Dieses Modellteil ist als Tuschezeichnung mit braunen Aquarellierungen ausgeführt.

Der Ferme der Gasse 6 R besteht auf der linken Seite aus einer Baumgruppe mit dichtem Laubwerk, an die sich eine Rundbogenöffnung anschließt. Diese wird von einer auf gedrückten Säulen aufsitzenden Mauer mit einer Zinnen-Krone überfangen. Auf der rechten Seite des Versatzstücks ist eine Mauerflucht perspektivisch dargestellt. Die Tuschezeichnung ist in grauen, braunen und grünen Tönen, sowie in Türkis, Violett und Weiß aquarelliert.

Der Ferme der Gasse 7 R (Abb. 20) stellt eine Burganlage dar, die eine präzisierte und zwei perspektivisch verkürzte Seiten besitzt. Ein zwischen zwei runde Ecktürme eingespannter, traufseitiger Gebäudeteil besteht aus einer hohen, von Strebepfeilern gestützten und von einem Rundbogenfries abgeschlossenen Mauer, über der sich sieben Rundbogenfenster öffnen. Ein hölzernes Geschoß sitzt oberhalb der Fensterreihe auf. Das Satteldach mit vier Luken zeigt links einen Stufengiebel. Im Vordergrund verdeckt ein Gebäude, das dreiseitig zu denken ist und dessen lange, perspektivisch verkürzte Flankenseite sich nach rechts in den Hintergrund erstreckt, teilweise den rechten Eckturm. Sein Untergeschoß wird von einem Rundbogenportal, sein Obergeschoß von einem hölzernen, auf Stützen aufsitzenden, vorkragenden Gebäudeteil geprägt. Im Braun- und Graubereich verhaltene Aquarellfarbe mit Tuschekonturierungen bestimmt dieses Stück.

Dritter Aufzug

Entwurf zum ersten und zweiten Auftritt (Abb. 21/Kat. Nr.17)

Dieser in schwarzer Tusche auf bräunlichem Papier ausgeführte Entwurf stellt das Schema des im Modell verwirklichten Bildes zum Brautgemach dar. Der zurückgesetzte Mittelteil und die beiden schräg nach vorn abgeknickten Seitenstücke, sowie die Anordnung der Tür- und Fensteröffnungen sind so, wie sie im Bühnenmodell wiederkehren, dargestellt. Die Aufschrift auf

dieser Zeichnung gibt einen Maßstab von "0,03^c p%" an, was 1 : 33 entspricht.

Modell zum ersten und zweiten Auftritt - "Chambre nuptiale" (Abb. 22, 23/Kat. Nr. 18).

Das räumlich nicht sehr tief gestaffelte, sich lediglich über 3 1/2 Gassen erstreckende Bild stellt das Brautgemach in der Burg von Antwerpen dar. Es besteht aus einem als Ferme bezeichneten Stück in der ersten Gasse, das in der Mitte eine doppeltürige Öffnung zeigt und dessen beiden Seitenteile die anschließenden Zimmerwände darstellen, sowie aus einem Hintersetzer in der Gasse 2 - 3, dessen rechte, abgeklappte Seite mit der Ferme verbunden ist. Zwei außen in der Gasse 0 DR angebrachte Vorsetzer ergänzen die Dekorationsteile.

Das Mittelstück der Ferme stellt die Frontwand des Gemachs dar, die von einem zweitürigen Rundbogenportal bestimmt wird. Seitlich rahmen zwei Säulenarchitekturen, die die Längsbalken der Flachdecke tragen, diese stark ornamentierte Öffnung. Im Scheitel der Blendarkade, die das Portal umfaßt, sitzt ein Kämpfer, auf dem ein weiterer Längsbalken ruht. Ein sich verzahnender Spitzbogenfries schließt die Wand unterhalb der Decke ab. Das links abgeknickte Stück zeigt die innere Längswand, in der ebenfalls ein rundbogiges, romanisches Formenmerkmale aufweisendes Portal sitzt. Diese Wand, wie auch die äußere, wird oben von einem vorkragenden, auf Wandkämpfern aufsitzendes Fries abgeschlossen. Ein von einer Rundbogenarkade überfangenes Doppelfenster mit einem Okulus über dem Zwickel ist als Gegenstück zu diesem Portal in der äußeren Langwand gegeben. In Aquarell mit Tuschebinnenzeichnung ausgeführt, weist dieses Modellteil grüngraue, türkise, blaue, braune, violette und gelbe Farbtöne, sowie weiße Höhungen auf.

Der auf der Ebene 2 1/2 angebrachte Hintersetzer weist in der Darstellung eines Bogenganges im Vordergrund und eines

Treppenhauses, das zu einem oberen Stockwerk führt, im Hintergrund, auf eine freizügige Interpretation der Szenenanweisungen hin. Der Vordergrund des Modellteils ist in Aquarell mit Tuschekonturen ausgearbeitet, der Hintergrund ist in den Bleistift-Konstruktionszeichnungen belassen. Die Farbskala umfaßt Violett, Orange, Ocker und Weiß.

Modell zum dritten Auftritt - "Prairies sur le bord de l'Escaut près d'Anvers".

Dieses Bild entspricht, wie bereits erwähnt, dem des ersten Aufzugs; deshalb wird auf die Ausführungen dort verwiesen.

2.2. Die Walküre

'Die Walküre' war das zweite Werk Wagners, das, 23 Jahre nach der Uraufführung vom 26. Juni 1870 am Münchner Hof- und Nationaltheater und 17 Jahre nach der von Wagner als eigentliche Uraufführung angesehenen Vorstellung im Rahmen der Tetralogie 'Der Ring der Nibelungen' vom 14. August 1876 am Bayreuther Festspielhaus, an der Großen Oper von Paris aufgeführt wurde. Diese Erstaufführung fand am 12. Mai 1893 statt.

Die Bühnenbilder dieser Aufführung, die in der französischen Fassung von Victor Wilder und in der Inszenierung von Lapissida (nach Wolff) stattfand, stammten von den Künstlern Rube (s. Monographie) und Chaperon (s. Monographie) - erster Aufzug, Jambon (s. Monographie) - zweiter Aufzug - und Carpezat (s. Monographie) - dritter Aufzug. Für die Kostümentwürfe war, laut Wolff, Charles Bianchini verantwortlich.

Das Archiv der Pariser Oper besitzt zur Inszenierung dieses Musikdramas die Dekorationsmodelle, die Grundrisse, sowie Fotografien von den Modellen als auch von den Szenenbildern.

Erster Aufzug

Modell zum ersten, zweiten und dritten Auftritt - "Demeure de Hunding" (Abb. 24, 25, 26/Kat. Nr. 19).

Die Dekorationen zu diesem Bild erstrecken sich über sechs Gassen. Die Rekonstruktion des Aufrisses ist dadurch sehr erschwert, daß die Kartonteile keine Aufschriften tragen. Ihre Anbringung auf den einzelnen Bühnenniveaus und ihr Verhältnis zueinander im Raum können lediglich mit Hilfe des Grundrisses und der Fotografie nachvollzogen werden. Dabei wirkt das Vorhandensein von zwei fotografischen Aufnahmen, die dasselbe Bild in unterschiedlicher Gestaltung zeigen, etwas erschwerend. Da das Foto 1 (Abb. 25) eine Flachbühne wiedergibt, das Foto 2 (Abb. 26) aber den Eindruck eines tiefer gestaffelten Bühnenraums vermittelt, kann es sich eigentlich nur um die beiden Bilder des dritten Auftritts handeln, wo sich eine Verwandlung bei der Stelle: "Ha, wer ging? wer kam herein?" / "Keiner ging, doch einer kam: siehe, der Lenz lacht in den Saal!" einstellt. Auch wenn beim ersten Bild ein Prospekt die Szenerie schon im Bühnenvordergrund begrenzt, darf angenommen werden, daß es bereits so aufgebaut war, wie es auf dem Grundriß ersichtlich und für das zweite Bild notwendig ist. Der einzige Unterschied zwischen den beiden Szenen besteht darin, daß der Prospekt der ersten bei der zweiten durch einen durchbrochenen Prospekt ersetzt wurde.

Da der genannte Prospekt des ersten Bildes nicht mehr vorhanden ist, erfolgt die Beschreibung anhand der zweiten Szene. Ein Bogen nimmt die vorderste rampenparallele Position ein - wahrscheinlich in der ersten Gasse. Der durchbrochene Prospekt, der zwei seitlich nach vorn gerichtete Abknickungen besitzt, die die Hänger des Bogens verdecken, muß nach dem Grundriß in die zweite Gasse gehängt sein. Seine Öffnung auf der linken Seite ist von einem in der Gasse 2 - 3 angebrachten Rücksetzer hinterfangen. Weitere Versatzstücke befinden sich in den Gassen 0 - 1, 3, 4 DV und 4 DR. Der von

Gounods 'Faust' übernommene Himmelsprospekt begrenzt die Szenerie in der fünften Gasse nach hinten.

Der Bogen, dessen Hänger nicht ausgearbeitet sind, wird allein durch die von der Soffitte in den Bühnengrund reichende Esche bestimmt. Der Baumstamm ist im unteren Teil unbemalt. Die hier allerdings vorhandenen Klebspuren geben Anlaß zu der Folgerung, daß ein weiteres Stück vorgeklebt gewesen sein mußte. Die unteren Äste sind auf der Rückseite des Stammes angeklebt. Ihre Spitzen sind oben abgeschnitten, was zu der Illusion verleitet, die tiefenräumlich dargestellte Decke sei zwischen sie eingespannt. Die Farbskala des Aquarells umfaßt Brauntöne, Grün und Gelb.

Der Mittelteil des durchbrochenen Prospekts stellt die Rückwand von Hundings Hütte dar, während die Abknickungen die Seitenwände versinnbildlichen. Die hintere, im oberen Bereich durchbrochene Wand, zeigt auf der rechten Seite eine zwei-flügelige Holztür und links eine hohe Öffnung. Waffentrophäen und ein Rinderkopf sind als Schmuck angebracht. In den Ecken, die von der Rückwand und von den Seitenwänden gebildet werden, stehen Baumstämme. Die seitlichen, in Fachwerk konstruierten Wände besitzen ebenfalls einen Durchgang und sind auch mit Trophäen geschmückt. Die künstlerische Gestaltung dieses Modellteils erfolgte mit brauner, ocker, grüner, gelber, blauer und roter Aquarellfarbe.

Der verlorengegangene Prospekt des Bildes 1 ist, wie aus der Fotografie (Abb. 25) hervorgeht, größtenteils mit dem beschriebenen durchbrochenen Prospekt identisch. Lediglich die linke Öffnung ist hier durch einen Verschluss aus vertikalen Latten geschlossen.

Der Rücksetzer der Gasse 2 - 3 (Abb. 27) zeigt einen Wald, dessen Laubwerk durch flächenhaften Farbauftrag angedeutet ist. Auf der rechten Seite des Stückes ist eine einzelne, freistehende Baumgruppe dargestellt. Die Farbtöne der Aquarell-

farbe umfassen Grün, Blau, Violett und Braun. Bleistiftvorzeichnungen sind erkennbar.

Das Versatzstück der Gasse 3 (Abb. 27) besteht rechts aus einem hohen Teil und links aus einem niedrigen, langgestreckten. Die Walddarstellung ist hier in schneller, freier Malerei vollzogen. Aus der Farbfläche ragen nur einzelne akzentuierte, hohe Stämme und Blattkronen von Bäumen heraus. Die Farbskala entspricht der des vorigen Versatzstücks. Auch die Bleistiftvorzeichnung kehrt wieder.

Auf dem in der Gasse 4 DR angebrachten raumteilenden Versatzstück (Abb. 28) ist eine Waldeslichtung dargestellt, hinter der links und rechts das dichte Baumwerk aufsteigt. Wie auch bei den vorher beschriebenen Stücken heben sich lediglich einige wenige, detaillierter ausgearbeitete Bäume von der Farbfläche ab. Rechts vorn am Rand ist niedriges Busch- und Baumwerk angegeben. Der helle Charakter des Stückes, der nach dem Hintergrund hin gesteigert wird, vermittelt den Eindruck einer Luftperspektive. Die Skala der Aquarellfarbe erstreckt sich über Blau, Türkis, Grün zu Braun, Ocker und Gelb.

Zweiter Aufzug

Modell zum ersten bis fünften Auftritt - "Site sauvage dans la montagne" (Abb. 29, 30/Kat. Nr. 20).

Das Bild zu diesem Aufzug erstreckt sich über acht Gassen. Es besteht gänzlich aus rampenparallel angeordneten Hängern, deren Position und Verhältnis zueinander durch das Fehlen von Aufschriften auf den Kartonstücken nur noch teilweise nachvollzogen werden können. Lediglich Buchstaben, deren Entsprechungen auf einer zweiten Bodenplatte nicht konsequent angegeben sind, erlauben eine vage Rekonstruktion. Aus den vorhandenen Teilen kann folgende Ordnung abgeleitet werden: auf der linken Seite befindet sich in der ersten Gasse ein Hänger,

der eine in die Gasse 0 - 1 reichende Abwinklung besitzt. Rechts sind zwei zur Bühnenmitte weisende Versatzstücke an ihn angeklebt. Zwei weitere Hänger, deren Position nicht mehr exakt festgestellt werden kann, müssen auf der linken Seite angeordnet gewesen sein. Auf der rechten Seite ist in der zweiten Gasse ein weiterer Hänger angebracht, der einen von 2 - 0 reichenden Abknick mit einer in der Gasse 1 - 2 lokalisierten Öffnung aufweist. Ein zweites Hängestück auf derselben Seite befindet sich in der fünften Gasse. Sein nach vorn abgelenkter Teil reicht von 5 - 3. Der Schlußprospekt hängt dem Grundriß zufolge in der Gasse 7.

Die drei auf der linken Seite angeordneten und mit den Buchstabengruppen A-B, I-H und K-L bezeichneten Hänger zeigen Bergabhänge, die illusionistische, von links oben nach rechts unten orientierte Gesteinsinformationen aufweisen. Flüchtiger Farbauftrag, der den Grund nicht völlig deckt, reicht in der Skala von Blau und Grün zu Rot, Violett und Braun. Das Stück A-B ist auf der linken Seite repariert. Die angeklebte Kartonfläche ist, im Unterschied zu den übrigen Teilen, in Tempera bemalt.

Der mit R-S bezeichnete, auf der rechten Seite angebrachte Hänger der zweiten Gasse (Abb. 31) gibt einen nach der Bühnenmitte hin abfallenden Bergabhang wieder, der in einem Geröllfeld endet, über dem sich zwei Nadelbäume erheben. Am Fuß des Abhangs ist ein Felseinbruch erkennbar, der von einem angeklebten Rücksetzer hinterfangen wird. Die künstlerische Behandlung entspricht dem oben Gesagten. Farblich ist das Stück in Grün- und Brauntönen, die teilweise durch Violett ergänzt werden, gehalten.

Auf dem Hänger der fünften Gasse (Abb. 31), der mit O und P-Q benannt ist, ist ebenfalls ein nach links geneigter Bergabhang dargestellt, an den sich nahe der Bühnenmitte ein Felsdurchgang anschließt. Ein Nadelbaum wächst auf kärglichem Grund. Flächenhafte Ausmalung mit Aquarellfarbe und eine

schnelle Pinselführung charakterisieren dieses Modellstück. Die Farbskala umfaßt dieselben Töne wie sie beim Hänger der Gasse 2 vorhanden sind.

Der Schlußprospekt (Abb. 32) zeigt eine naturalistisch wiedergegebene Gebirgslandschaft. Im Vordergrund zieht sich ein Bergrücken, der nach der Bühnenmitte hin stark abfällt, von links nach rechts. Dahinter steigt ein schroffes Gebirge auf, das rechts jäh abbricht und mit einem am rechten Rand gegebenen Bergabhang eine tiefe Schlucht bildet. Die Felsen und Matten des vorderen Gebirgszugs sind in spezifischen Farben ausgeführt: helles Braun, Ocker, Orange, Violett und Blau für den Fels, Grüntöne für die Matten. Die Gebirge im Hintergrund sind in blau-violetten, orangen, roten und grünen Farben hellen Valeurs gehalten.

Dritter Aufzug

Modell zum ersten, zweiten und dritten Auftritt - "Sommet d'une montagne rocheuse" (Abb. 33, 34/Kat. Nr. 21).

Das sehr tief in den Bühnenraum gestaffelte, mit einer Vorbühne versehene Bild erstreckt sich über 10 Gassen. Wie bei den vorherigen Modellen ist nicht auf allen Kartonstücken eine Aufschrift angebracht, was die Rekonstruktion erschwert. In die Gasse 1 R ist ein Bogen gehängt, der seitlich nach vorn abgeknickt ist und die Aufschrift: "3^e acte Valkyrie au 1 R" trägt. In "2 R Jardin" befindet sich ein Versatzstück, dem in "5 V Jardin" ein Hänger folgt. Auf demselben Niveau ist rechts ein weiteres Hängestück angeordnet, das mit "5 V Cour" bezeichnet ist. Diesen beiden letzten Stücken sind zwei gleichgroße, ähnlich gestaltete beigeordnet, die allerdings keine Kennzeichnung tragen und deren Karton neuer erscheint. Auch unterscheidet sie die Farbigkeit und die künstlerische Behandlung von den beschrifteten Stücken. Da auf der Boden-

platte nicht festzustellen ist, wo diese unbezeichneten Kartonteile angebracht werden sollen, kann angenommen werden, daß es sich um später angefertigte Ersatzstücke handelt. Ein Bogen, der der fehlenden Aufschrift wegen nicht genau lokalisiert werden kann, nimmt wahrscheinlich die Position 5 DV ein. Laut Beschriftung, aber in Unstimmigkeit mit dem Grundriß, befindet sich in der Gasse 6 V ein raumteilendes Stück, dem in 8 R ein durchbrochener Prospekt folgt. Der Schlußprospekt begrenzt das Bild in der Gasse 10 V. Das letzte nennenswerte Modellteil ist eine als "Plafond au 5 V" gekennzeichnete Soffitte, die die gesamte Bühnenbreite überspannt.

Der Bogen der Gasse 1 R (Abb. 35) zeigt auf dem linken Hänger freistehende Nadelbäume, die sich zur Bühnenmitte neigen. Die linke Seite der Soffitte wird von Ast- und Blattwerk eingenommen, das sich auf der rechten Seite in verminderten Volumen wiederholt. Die flächenhafte Ausmalung in blauer, grüner und brauner Aquarellfarbe ist auch hier bestimmend. Bleistiftzeichnungen scheinen durch die Farbfläche hindurch.

Der zweite Bogen wird hauptsächlich vom Blau des Himmels beherrscht. Nur am linken Hänger ist in bizarrer Manier und in schnellem, flüchtigen Farbauftrag Wald angedeutet. Vom rechten Hänger neigt sich die Spitze einer Tanne in den Bühnenraum. Die Skala der Aquarellfarbe entspricht der des vorderen Bogens.

Auf dem Versatzstück der zweiten Gasse sind nach der Bühnenmitte hin geneigte, teilweise freistehende Nadelbäume, sowie ein Baumstumpf wiedergegeben. Die Aquarellfarbe umfaßt Blau-, Grün- und Brauntöne.

Auf dem Hänger "5 V Jardin" ist ein leichter, baumbestandener Abhang dargestellt, der in flüchtiger Malweise ausgeführt ist. Der linke Abknick wird von dem in verschiedenen Blautönen ausgeführten Himmel bestimmt. Blau, Grün und Braun sind auch hier die dominanten Farben.

Auf dem zweiten Hänger der Gasse 5 ist ein kühler, schroffer, nach links abfallender Gebirgsrücken gezeigt. Aquarell- ist mit Gouachemalerei gemischt. Blautöne und das Ocker des Kartons sind die primären Farben.

In der Mitte des durchbrochenen Prospekts der achten Gasse befindet sich eine längsovale Öffnung, hinter der sich der Walkürenritt ereignet. Zwei Kartonstücke mit den reitenden Walküren sind hierzu erhalten.

2.3. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg

Wie die Sekundärquellen angeben, kamen bereits im Spätjahr 1893 Mutmaßungen darüber auf, welches wagnersche Werk nach 'Die Walküre' auf den Spielplan der Oper gesetzt werden würde. Aus einem Artikel in "Les Débats" vom 6. September 1893, wie auch aus einem in "Le Jour" vom 10. desselben Monats, geht hervor, daß die Direktion des Pariser Opernhauses die Werke 'Tannhäuser' und 'Die Meistersinger von Nürnberg' in die engere Wahl gezogen hatte.

Da gemäß "Les Débats" die Inszenierung der 'Meistersinger' zu große Schwierigkeiten bereitete, wurde für die Wiederaufführung des 'Tannhäuser' entschieden. Nach Wolff fand die erste Aufführung der von Lapissida neuinszenierten und von Charles Nutter ins Französische übertragenen Oper am 13. Mai 1895 am Palais Garnier statt.

Die Bühnenbilder dieser Aufführung stammten von drei Künstlern: Amable (s. Monographie) schuf die Dekorationen für den ersten Aufzug, erster und zweiter Auftritt, Jambon (s. Monographie) die für den dritten und vierten Auftritt desselben Aktes wie auch für den gesamten dritten Aufzug und Carpezat (s. Monographie) die für den zweiten Aufzug.

Das Archiv des Pariser Opernhauses besitzt zu dieser Neuinszenierung die Dekorationsmodelle einschließlich der Grundrisse, einen Entwurf zum ersten Akt des Bühnenbildners Amable und Fotografien von den Modellen wie von den Aufführungsbildern.

Ich möchte an dieser Stelle darauf hinweisen, daß die Szenenbezeichnungen auf den Grundrissen zum ersten Aufzug nicht mit der von Wagner bestimmten Reihenfolge übereinstimmen. In der folgenden Darstellung werden die Bilder deshalb neugeordnet und in den werkbezogenen Zusammenhang gestellt.

Erster Aufzug

Entwurf zum "Grotte azur" benannten Bild des ersten Auftritts (Abb. 36/Kat. Nr. 22).

Diese Amable zugeschriebene, unsignierte Gouache besitzt auf der Rückseite eine später angebrachte Aufschrift, die lautet: "Amable étant [1] né en 1846. Si le décor est de lui, ce doit être pour la reprise de 1895". Die Zuschreibung an den genannten Künstler erscheint beim Vergleich mit der Fotografie des entsprechenden Modells (Abb. 41) als berechtigt. Auf dem Gemälde, das das Innere der weiten, azurblauen Venusberg-Grotte zeigt, wird das Zentrum von einer Grottenöffnung eingenommen, zu der ein Weg führt, und von zwei an diese sich anschließende, rundbogige, leicht konkav nach außen geschwungene, dem Hintergrund zustrebende Durchbrüche eines Felsengangs. Der Weg wird rechts von einer in raschen Pinselstrichen charakterisierten Böschung, links von einer bunten Fläche, die exotische Vegetation versinnbildlicht, gerahmt. Zu den Seiten hin ist in freiem, schnellem Farbauftrag der Raum, der nach Wagners Angaben von "wunderbaren, korallenartigen tropischen Gewächsen" bestimmt sein soll, angedeutet. Von rechts oben nach links unten fällt der violette, über dem hellen Ausschnitt des Hintergrundes geraffte, Vorhang in starkem Faltenschlag zu Boden.

Modell zum ersten Auftritt - "Vaste Grotte souterraine".

Zu dieser Szene sind drei Grundrißzeichnungen erhalten, die mit den Bezeichnungen "1^{er} Acte - 1^{er} Tableau (1^{er} Aspect)", "1^{er} Acte - 1^{er} Tableau (2^e Aspect)" und "1^{er} Acte - 3^{ème} Tableau (apparition de Leda)" überschrieben sind. Weiterhin sind Fotografien von den Modellen vorhanden, von denen zwei (Abb. 38, 43) mit Bestimmtheit dem ersten und letzten Bild zugeordnet werden können, während die dritte (Abb. 41) wahrscheinlich mit dem zweiten in Verbindung zu bringen ist.

Die drei Grundrißzeichnungen erläutern, daß es sich bei den letzten beiden (Abb. 40, 42) faktisch um Modifikationen der ersten (Abb. 37) handelt. Sie zeigen Bühnenräume, die aus der Ausgangsanordnung der Dekorationsteile (Abb. 37, 38) abgeleitet sind. So wird das zweite Bild dieses Auftritts (Abb. 40, 41) gewissermaßen durch einen in die Gasse 1 DR gehängten Schlußprospekt aus dem ursprünglichen ersten herausgeschnitten. Ähnlich geschieht es beim dritten Bild (Abb. 42, 43). Hier allerdings kommt es zu Abweichungen in der Eintragung des Zwischenprospekts auf dem Gesamtgrundriß (Abb. 37), bzw. des ihm entsprechenden Schlußprospekts auf dem "Leda"-Grundriß (Abb. 43). Ist dieser nämlich beim ersten Bild in der Gasse 8 M angeordnet, so befindet er sich beim letzteren in der Gasse 6 DR, wobei die auf der Gesamtansicht noch angegebenen Versatzstücke der Gassen 6 und 7 unterschlagen wurden. Der Grund dieses Sachverhalts ist nicht bekannt. Es bieten sich aber zwei Möglichkeiten seiner Erklärung an: entweder haben sich diese Abweichungen durch fehlende Sorgfalt bei der Übertragung des Grundrißplans auf einen kleineren Maßstab ergeben oder die Darstellung eines Sees auf dem Schlußprospekt wurde mit malerischen Mitteln realisiert. Da dieser besagte Schlußprospekt nicht erhalten ist und auch keine Aufschlüsse aus der Fotografie gewonnen werden können, muß eine eindeutige Aussage über die Gestaltung des Bühnenhintergrundes des "Leda"- wie auch des "Europa"-Bildes versagt bleiben. Es erscheint wahrscheinlich, daß es sich um einen

Übertragungsfehler handelt, da der Zeichner noch in einem anderen Punkt Konzentrationslosigkeit zeigte, indem er nämlich das Lager der Leda in ein "Lit de Venus" verwandelte.

Erstes Bild (Abb. 37, 38/Kat. Nr. 23).

Dieses bis auf die bereits erwähnten "Leda"- und "Europa"-Zwischenstücke vollständig erhaltene Bühnenmodell erstreckt sich über 11 Gassen. Es besteht bis zur sechsten Gasse aus zwei von Plattformen und Rampen, Vor- und Rücksetzern gebildeten Komplexen, die so angeordnet sind, daß die Bühnenmitte freigehalten wird. Diese Plateau-Konstruktionen werden von drei, in die Gassen 1 M, 3 M und 5 M gehängten Soffittenbögen überspannt, deren Hänger teilweise seitlich schräg nach vorn abgewinkelt sind. Der Blick wird entlang der Bühnenmitte zuerst auf einen Raumteiler - in der Gasse 6 M - mit einem parallel zu ihm angeordneten kurzen Vorsetzer - in der Gasse 5 - 6 - gelenkt und dann auf eine Anordnung von zwei sogenannten "Bandes d'Eau métalliques" - in den Gassen 7 M, bzw. 7 - 8. Durch ihre Neigung nach hinten überfangen diese raumteilenden Stücke die Zwischenräume. In der Gasse 8 DR schließt sich ein durchbrochener Prospekt an, bei dem es sich um den im Grundriß handschriftlich ausgewiesenen "Rideau Grotte" handelt. Zwischen ihm und dem in die Gasse 10 DV gehängten Schlußprospekt wird im Grundriß eine als "Torrent", also Bach, bezeichnete Fläche deutlich, die die neunte Gasse beherrscht.

Der Bogen der Gasse 1 M zeigt die Grottenöffnung, die von farbenprächtiger, in Pastelltönen gestalteter Vegetation gerahmt wird. Am linken Hänger (Abb. 39) fällt ein muschelförmiges Phantasiegebilde auf, das in exotisch wirkendes Laubwerk eingebunden ist. Der azurblaue Malhintergrund hebt die farbliche Wirkung der Pflanzen dabei hervor. Der rechte Hänger wird von Bäumen oder Sträuchern beherrscht, die ähnliches Laubwerk zeigen wie die des linken. Sie neigen sich nach links und überspannen die Bühnenmitte. An der Soffitte

öffnen sich neun nischenartige Durchbrüche, die sich in leichtem Schwung von oben links nach rechts ziehen. Die Gouachefarbe umfaßt Blautöne, Türkis, Rot, Rosa, Ocker und Weiß.

Der linke Hänger des mittleren Bogens, der der Gasse 3 M, zeigt perspektivisch nach hinten verkleinerte Nischenöffnungen, welche von phantasievoll gegebener Vegetation überwuchert werden. Das auf dem linken Hänger des vorderen Bogens auffallende Muschelgebilde kehrt hier wieder. Am rechten Hänger sind in freier Malweise stalaktitenartige Gebilde dargestellt. Der Soffittenkontur ist teilweise ausgezackt und zeigt Laubwerkandeutung. Der in allen Blautönen changierende Malhintergrund ist ein starkes Kontrastmittel zu den zarter als am Bogen 1 M gehaltenen Pastellfarben.

Die Hänger des Bogens der Gasse 5 M zeigen am Kontur Auszackungen, die von Blattwerk bestimmt werden. Diese Pflanzenzone wird von stalaktitenartigen Gebilden überfangen. In bizarren Formen ist an der Soffitte auf der linken und rechten Seite Laubwerk dargestellt. Die Farben sind an diesem Bogen in ihrer Intensität noch stärker reduziert als am mittleren. Die Farbskala reicht von Azurblau, Weißgrün, Violett, Rosa zu Gelb und einem dumpfen Weiß.

Die Mitte des Schlußprospektes wird von einer Nischenabfolge bestimmt, deren tiefenperspektivisch gezeichnete Öffnungen konvexe Formen zeigen. Eine von einem weißlichen Grün bis zu Türkis reichende Farbfläche darunter deutet Wasser an. Die Aufhellung der Farben findet hier ihren Höhepunkt.

Zweites Bild (Abb. 40, 41).

Das Modell zu diesem Bild ist, wie bereits erwähnt wurde, eine Modifikation des vorher beschriebenen. Es handelt sich hier um eine Flachbühne, die die ersten beiden Gassen umgreift.

Der Soffittenbogen der Gasse 1 M ist genauso beibehalten, wie das links in der Gasse 1 DV angeordnete Vorsetzstück. Vor diesem befindet sich, wie aus der Grundrißeintragung hervorgeht, das Lager der Venus. Der in der Gasse 1 DR die Szene begrenzende Schlußprospekt ist nicht mehr erhalten. Auf der Fotografie (Abb. 41) allerdings, die mit dieser Szene in Verbindung gebracht wurde, da sie eine Flachbühne zeigt und links vorn, sehr verdeckt, Venus dargestellt ist, wird ein Prospekt deutlich, der Ähnlichkeiten mit dem Entwurf (Abb. 36) aufweist. Bei genauem Vergleich fallen Übereinstimmungen auf, die bis in Details reichen und Anlaß zu der Vermutung geben, im Entwurf sei die Gestaltung des Schlußprospekts dieses Bildes vorgegeben.

Drittes Bild

Auch dieses Modell weist Elemente aus dem Ausgangsbild auf. Entsprechend dem modifizierten, wie aber dargelegt wurde, nicht absolut stimmigen Grundriß (Abb. 42) sind die beiden Plateau-Konstruktionen links und rechts der Bühnenmitte beibehalten. Der Schlußprospekt hätte sich nach dieser Vorlage dann direkt an der hintersten Ende in der Gasse 6 DR angeschlossen. De facto muß er aber, wie es auf dem Foto (Abb. 43) deutlich wird, an die Stelle des in die achte Gasse gehängten "Rideau Grotte" getreten sein. Vor diesem waren dann die raumteilenden Stücke angeordnet, die bei der Beschreibung des Ausgangsbildes genannt wurden. Der Schlußprospekt ist nicht erhalten, die Gruppe der Leda mit dem Schwan aber vorhanden.

Modell zum zweiten Auftritt - "Vaste Grotte souterraine".

Die Dekorationen zu diesem Auftritt müssen mit denen des ersten Bildes des ersten Aufzugs identisch sein, wenn Wagners Regieanweisung befolgt wurde, die besagt, daß die ganze Grotte gezeigt werden solle. Da tatsächlich kein Modell existiert, das dieser Annahme widerspräche, kann auf das besagte Ausgangsbild des vorigen Auftritts verwiesen werden.

Modell zum dritten und vierten Auftritt - "Vallée éclairée par un soleil brillant (au printemps)" (Abb. 44, 45/Kat. Nr.24)

Dieses auf dem Grundrißplan als "1^{er} Acte - 2^{ème} Tableau" bezeichnete Bild dehnt sich über neun Gassen aus. Das Konstruktionsschema zeigt große Ähnlichkeit mit dem ersten Bild des ersten Aufzugs. Rechts und links der Bühnenmitte erstrecken sich zwei aus Plattformen, Vor- und Rücksetzern gebildete Komplexe bis zur sechsten Gasse. Der rechte entspricht in seiner Anordnung dabei völlig dem des früheren Bildes. Lediglich der Raumteiler und sein Vorsetzer in den Gassen 6 M und 5 - 6 fehlen. Auch existiert der Bogen der Gasse 1 M nicht, die Hänger allerdings sind beibehalten. Von 1 M auf 1 DR zurückgesetzt, bilden sie nun auf beiden Seiten die vordersten Dekorationsstücke. Beim linken Komplex zeigen sich leichte Modifikationen, die großteils die Bühnenaußenseite betreffen. In der Gasse 7 DV ist ein Raumteiler parallel zur Rampe angeordnet. Hinter ihm sind zwei miteinander verbundene Versatzstücke so gesetzt, daß das linke parallel mit dem Raumteiler verläuft und das rechte keilförmige von 7 M bis 8 DV reicht. Die Szene wird vom Schlußprospekt in der Gasse 8 DR nach hinten und zur Seite - mittels der Abwinklungen - begrenzt.

Der in der Gasse 1 DR auf der linken Seite angeordnete Hänger (Abb. 46) zeigt drei Baumstämme, die tiefenperspektivisch nach hinten gestaffelt sind und auf leicht geneigtem Gelände

zu stehen scheinen. Ihr Astwerk, das lichte Laub trägt, verzweigt sich wenig. Das Aquarell umfaßt die Farbtöne Braun, Grün, Blau, Violett, Rot und Gelb.

Auch auf dem rechten Hänger sind auf leicht zur Bühnenmitte hin abfallendem Gelände Baumstämme gegeben, die aber dichter als beim Korrespondenzstück stehen und etwas nach links geneigt sind. Das Laubwerk ist ähnlich wie auf dem Pedant in der Form von Farbtupfern dargestellt. Die Farbskala des Aquarells ist mit diesem identisch.

Der linke Hänger des Soffittenbogens der Gasse 3 M gibt eine niedrige Böschung wieder, deren oberer Absatz von leichtem Gehölz bewachsen ist und unterhalb derer sich ein ebenes Geländestück erstreckt. Das Astwerk des Gehölzes verflüchtigt sich nach oben, und das Laubwerk lichtet sich auf. Nach rechts geneigt, überspannen die Äste und das Laub die linke Bühnenhälfte. An der Soffitte sind auf dieser Seite zwei Baumstämme angeklebt, die in den freien unteren Bereich greifen. Auf dem rechten Hänger sind zwei tiefenräumlich angeordnete Bäume gezeigt, deren Ast- und Laubwerk nach links geneigt ist und die rechte Bühnenhälfte übergreift. In der Aquarellfarbe, wie auch in der Farbskala, zeigt dieses Modellstück Entsprechungen mit den vorhergegangenen Hängestücken.

Der linke Hänger des zweiten, in der Gasse 5 M angebrachten Bogens (Abb. 47) wird ebenfalls von Baumwerk beherrscht. Auf leicht zur Bühnenmitte abfallendem, von bewachsenem Gestein übersäten Gelände erheben sich Bäume, die nach dem Hintergrund hin verkleinert sind. Das Astwerk ist links nicht sehr verwoben, das Laub sehr licht, nur durch Farbtupfer angedeutet. Nach rechts hin, der Soffitte folgend, überspannen Äste und Blattwerk die linke Bühnenseite. Am rechten Hänger sind in größerem Raumvolumen drei ebenfalls nach hinten perspektivisch verjüngte Bäume angegeben, die auf einer nach links geneigten Böschung stehen. Die Äste sind hier dichter verwoben als auf dem linken Hänger, wie auch das Laubwerk dichter

erscheint. Auf der rechten Soffittenseite fortgesetzt, übergreift es die Bühne und vereint sich etwa über deren Mitte mit dem des linken Hängers. In der Kolorierung wie auch in der Verwendung von Aquarellfarbe lehnt sich dieser Bogen an die Hängestücke der Gasse 1 DR an.

Auf dem keilförmigen Versatzstück der Gasse 7 - 8 (Abb. 48) ist die präzise ausgeführte Wartburg dargestellt. Auf einem Bergkegel angelegt, weist die Anlage den Mauerring, den Bergfried, einen Turm, den Palas und weitere Bauten auf. Das Stück ist in Aquarell braunen, grauen und grünen Valeurs ausgeführt.

Auf dem Schlußprospekt (Abb. 48) erstreckt sich im Vordergrund eine weite Aue über die ganze Breite des Modellteils. Ein Fluß, der sich in einer Biegung aus dem Hintergrund heraus nach links zieht, trennt sie von einem flachen, nach hinten sacht auslaufenden Höhenzug. Bäume, Felswände und Wiesen geben dieser Landschaft ihr Gepräge. Sie ist in Aquarell gestaltet, das die Farbtöne Grün, Braun, Ocker, Blau und Gelb umfaßt.

Zweiter Aufzug

Modell zum ersten bis zum vierten Auftritt - "Salle des chanteurs du Wartburg" (Abb. 49, 50/Kat. Nr. 25).

Das Bühnenbild zu diesem Aufzug erstreckt sich über 11 Gassen. Seine Kulissen sind links und rechts der Bühnenmittelachse derart gestaffelt, daß diese dabei frei bleibt. In die Gassen 1 DR, 3 DV und 4 M sind Soffittenbögen, in die von 5 DR ein durchbrochener Prospekt gehängt, deren Seitenteile nach vorn abgelenkt sind. Rechts an das Versatzstück des Thrones schließt sich ein mehrmals abgewinkeltes, in leichtem Bogen nach links gekrümmtes Setzstück an, das von der Gasse 0 - 1 bis zur Gasse 5 DV reicht. Die Öffnung des durchbrochenen

Prospekts ist in der Gasse 6 DV von einem Rücksetzer hinterfangen, der richtungsgleich auf 6 M von einem auf der rechten Bühnenseite angeordneten Versatzstück weitergeführt wird. Der ebenfalls durchbrochene Rücksetzer ist mit einem direkt hinter ihm in der Gasse 7 DV angeordneten Versatzstück verbunden. Setzstücke, die teilweise in stumpferen oder spitzeren Winkeln einander zugeordnet sind, staffeln sich hinter dieser Rücksetzordnung von der Gasse 7 DV bis zur Gasse 9 - 10. Ein "Petit Rideau", ein kurzer Schlußprospekt, mit einem nach links vorn gerichtetem Abknick schließt die Szene in der Gasse 10 DV ab.

Die Bogen dieses Bühnenbildes zeigen Innenarchitektur machtvoller romanischer Stilart. Der linke Hänger des Bogens der Gasse 1 DR (Abb. 51) wird von einem Paar Doppelsäulen beherrscht, die auf attischen genasten Basen stehen und Kompositkapitelle tragen. Über dem Abakus ist ein mit Pflanzenmotiven und Greifenwesen ornamentiertes Architravstück gegeben. An dieses angelehnt, steigt zur Raummitte eine Halbsäule über einem Wandkämpfer auf. Das Gebälk, welches auf ihrem Kapitell ruht, trägt den Dachstuhl. Die Architektur auf dem rechten Hänger ist identisch mit der des linken; sie ist lediglich perspektivisch verschoben dargestellt. Diese Verschiebung verdeutlicht, daß die Fabelwesen, die das Architravstück schmücken, in den ausgenischten Eckzwickeln sitzen.

Die Hänger des Bogens der Gasse 3 DV sind genauso gestaltet wie die des vorangehenden. Das Architravstück wird hier von Löwen geschmückt, die über sitzende Tiere herfallen. Der linke Hänger gibt Aufschluß über die architektonische Gestaltung der Wand und über ihre Gesimseinteilung. Auf dem rechten Hänger ist eine Schmuckarkade dargestellt, deren Rundbogen über Säulen mit ornamentierten Würfelkapitellen aufsteigt. Er wird von der Wandfläche überfangen, die oben von einem auf Wandkämpfern aufsitzenden Spitzbogenfries abgeschlossen wird. An der Soffitte ist das Gebälk des offenen Dachstuhls angegeben.

Die Architekturdarstellung des Soffittenbogens der Gasse 4 M entspricht der des vorhergehenden Modellteils. Sie ist hier jedoch perspektivisch nach links verschoben.

Der rechte abgeknickte Teil des durchbrochenen Prospekts der Gasse 5 DR (Abb. 52) ist als Fortsetzung der Wand, die beim rechten Hänger des vorigen Bogens beschrieben wurde, zu verstehen. Die architektonische Gestaltung ist identisch. Die Frontwand zeigt links der Mittelachse einen Hufeisenbogen über Wandsäulen und -kämpfern. Rechts der Mittellinie ist ein rundbogiges Fenster angegeben, dessen Zwillingsarkaden in der Mitte auf einer Säule und außen auf Wandkämpfern ruhen. Zwischen dem Hufeisenbogen- und der Fensteröffnung liegt eine Wandfläche, die bis zu dem Gesims aufsteigt, das die Arkaden von der oberen Wandzone trennt. In den oberhalb der Fensterbogen liegenden Teil der Wandfläche ist eine Nische eingelassen, in der eine Statue steht. Unterhalb dieser Nische, auf dem sich verkröpfenden Gebälk aufsitzend, ist eine Tiergruppe dargestellt. Ein mit einem Brustbild geschmücktes Medaillon befindet sich über den Bogenzwickeln des Fensters. Die Wandfläche rechts vom Fenster wiederholt die architektonische Gestaltung der links von ihm liegenden. Schmuckarkaden gliedern die Wandzone über dem Gesims. In der mittleren thront ein Herrscher, der von weiteren Gestalten in den seitlichen Arkaden flankiert wird. Der Mittelteil des offenen Dachstuhls ist flach in das seitlich aufsteigende Gebälk gespannt.

Die genannten Modellteile sind einheitlich in Aquarell ausgeführt, das helle Brauntöne, Blau und Rot umfaßt. Die Architekturen und Ornamente wurden teilweise in Bleistift und schwarzer Tusche gestaltet.

Der Rücksetzer der Linie 6 DV (Abb. 53) zeigt die Hauptelemente des vorderen Dekorationsstücks: das Bogensystem der Öffnung, sowie die beiden rechts davon dargestellten Fensterarkaden. Weniger aufwendig und detailliert ausgearbeitet als

der durchbrochene Prospekt, ist dieser Modellteil nur an den markanten Stellen ornamentiert, auf die der Blick fällt. Die Modellierung der Architekturelemente erfolgte in Bleistift, die Ausmalung in heller brauner Aquarellfarbe.

Von den Versatzstücken ist das, auf dem Teile der Wartburg dargestellt sind, am auffälligsten. Im einzelnen sind auf unterster Ebene zwei runde, durch einen Zwinger verbundene Bollwerke zu erkennen, über denen ein hohes, von einem Zinnenkranz bewehrtes Gebäude steht. An dieses schließt sich nach links der von Türmen flankierte Mauerring an. In Aquarell ausgeführt, sind braune, ockerfarbige, grüne und graue Töne dominant. Weiße, rosa und bläuliche Ergänzungen treten in Gouache hinzu.

Auf dem Schlußprospekt (Abb. 54) ist ein Fluß gezeigt, der in zwei niedrige, in sachten Hängen auslaufenden Höhenzüge eingebettet ist. Eine schwere Wolkenformation hat sich über dem linken Bergrücken gebildet und quillt in die in raschen Pinselstrichen modellierte Himmelsfläche hinein. Das Bild ist mit Gouachefarbe blauer, grüner und weißer Töne gestaltet, wozu das Beige des Kartons tritt. Die Bergzüge sind dabei farblich nicht ausgearbeitet, sondern silhouettenartig, gewissermaßen in der Negativform dargestellt.

Dritter Aufzug

Modell zum ersten bis dritten Auftritt - "Vallée du Wartburg à l'automne".

Im Grund- und Aufriß stimmt dieses Bild völlig mit dem des dritten Auftritts des ersten Aufzugs überein. Es wurde ebenfalls von Jambon geschaffen. Entsprechend der wagnerschen Szenenanweisung muß es aber eine herbstliche Stimmung ausstrahlen. Die "herbstliche Färbung" der Landschaft wird durch die stärkere Verwendung von Rot und Violett und durch die

Reduktion des Gelb und hellen Grün auf den Modellteilen hervorgerufen. Ebenfalls fällt an den Hängern (Abb. 46) das im Volumen zurückgenommene Laubwerk auf, das dadurch wesentlich lichter erscheint als beim Modell des ersten Aufzugs. Die malerische Ausarbeitung erscheint weniger sorgfältig und flüchtiger vollzogen als beim Vergleichsbild.

2.4. Die Meistersinger von Nürnberg

Am 21. Juni 1868 am Hof- und Nationaltheater in München uraufgeführt, fand dieses wagnersche Musikdrama knapp 30 Jahre später, am 10. November 1897, seine erste Aufführung in Paris.

Die Bühnenbilder zu dieser Aufführung, die in der französischen Fassung von Alfred Ernst und der Inszenierung von Lapissida - nach Wolff - gegeben wurde, stammten von Amable (s. Monographie). Charles Bianchini schuf die Kostüme.

Zu dieser Inszenierung besitzt das Archiv des Pariser Opernhauses die Dekorationsmodelle, die Grundrisse, Fotografien von den Modellen wie von den Aufführungsbildern.

Erster Aufzug

Modell zum ersten, zweiten und dritten Auftritt - "Intérieur de l'église Ste. Cathérine" (Abb. 55, 56/Kat. Nr. 26).

Dieses räumlich nicht sehr tief gestaffelte Bild erstreckt sich über fünf Gassen. Ein Bogen mit seitlichen Abknickungen ist in die erste Gasse gehängt. An ihn schließt sich ein durchbrochener Prospekt an, dessen Mittelteil die dritte Gasse einnimmt, während seine abgeknickten, schräg ausgerichteten Seitenteile von der Gasse 1 zur Gasse 3 reichen. Ein

diesem Stück diagonal zugeordneter Hintersetzer erstreckt sich auf der linken Bühnenhälfte von der Gasse 2 - 3 zur Gasse 3 - 4. Die auf dem Grundriß weiterhin angegebenen Versatzstücke, wie auch der Schlußprospekt, sind im Modell nicht mehr vorhanden.

Der Kulissenbogen der Gasse 1 zeigt Innenarchitektur im spätgotischen Stil. Am Hänger sind reich ornamentierte Seitenwände eines Kirchenraumes dargestellt, von denen die linke eine von Fialen flankierte und von einem Spitzbogen überfangene Tür aufweist, während die rechte durch eine von einem Korbogen überspannte und vom Soffittenrand überschchnittene Nische charakterisiert ist. Heiligenfiguren unter Baldachinen schmücken die Pfeiler. An der Soffitte sind ein gedrückter Gurtbogen, sowie die auf den Bündelpfeilern aufsitzenden und in den Raum ausstrahlenden Rippen zu sehen. Die zeichnerische und farbliche Ausarbeitung des Modellteils erfolgte mit großer Sorgfalt und in äußerster Detailliertheit. Die Tuschezeichnung auf beigem Karton ist in Grau- und Brauntönen, in Schwarz und Gelb aquarelliert.

Der durchbrochene Prospekt zeigt weitere Partien desselben Kirchenraumes. Vom schmalen Mittelteil weisen zwei Stücke diagonal nach vorn. Das rechte gibt einen von Fialen flankierten und von einem Spitzbogen überspannten Durchgang an, über dem eine Empore sichtbar wird. Das linke Stück zeigt eine zum Langhaus der Kirche führende Spitzbogenarkade, in die ein Korbogen mit einem ihn überfangenden, figürlich geschmückten Tympanon eingeschrieben ist. Am Mittelteil befindet sich eine von zwei knienden Figuren gerahmte Nische, in der sich eine Passionsszene abspielt. Unterhalb des Bogenscheitels ist eine von einem Baldachin überfangene Bischofsfigur angebracht. Rippen, die in einem hängenden Schlußstein zusammenlaufen, überspannen den Raum. Dieses sorgfältig modellierte Dekorationsteil ist ebenfalls als aquarellierte Tuschezeichnung gestaltet, dessen Farbskala mit der des Bogens identisch ist.

Am Hintersetzer (Abb. 57) sind fünf Joche des Langhauses und ein Teil der Vierung, sowie die zugehörigen Kreuzrippengewölbe des diesseitigen Seitenschiffs dargestellt. Die jenseitige Arkadenreihe, das Seitenschiff und die Vierung sind auf einem eigenen Kartonstück, das hinter das vordere geklebt wurde, gestaltet. Eine Kanzel am Vierungspfeiler und ein Sakramentarium am zweiten Langhauspfeiler - beide im spätgotischen Stil - sowie Figuren unter Baldachinen an den Langhauspfeilern schmücken die Architekturteile. Die künstlerische Ausführung entspricht der der anderen Modellteile. Helles und dunkles Blau, Rot und Weiß tritt hier zu der dort beobachteten Farbskala hinzu.

Zweiter Aufzug

Modell zu den Auftritten eins bis sechs - "Devant les maisons de Pogner et de Sachs" (Abb. 58, 59/Kat. Nr. 27).

Die Dekorationsteile dieses Bildes, die hauptsächlich als Versatzstücke rampenparallel oder schräg nach der Mitte hin angeordnet sind, übergreifen neun Gassen. Auf den drei ersten in großem Abstand zur Bühnenmitte aufgestellt und so Raum schaffend, sind sie dem Hintergrund zu enger gestaffelt, bis sie - pfeilförmig - zusammenlaufen. Lediglich vier Hängestücke - zwei in den Gassen 2 DV und 4 DR angeordnete Plafonds, ein Hänger in der Gasse 2 DV mit einem seitlichen Abknick rechts zum Vorhang, sowie der Schlußprospekt in der Gasse 8 DV - sind vorhanden. Unter den Versatzstücken, die der Übersicht halber nicht näher bezeichnet, anschließend aber einzeln aufgeführt werden sollen, existieren zwei: das auf der linken Seite von der Gasse 2 DR zur Gasse 4 DV reichende, sowie das rechts sich von der Gasse 2 DR zur Gasse 4 DV erstreckende, die aus mehreren zusammengeklebten Stücken bestehen und drei bis vier Abwinklungen zeigen.

Der Hänger der rechten vorderen Bühnenseite (Abb. 60) zeigt die Fassade eines zweistöckigen Hauses im Stil der deutschen Frührenaissance, in dessen unteres Geschoß ein großer Eingangstor eingelassen ist. Links neben dem Gebäude steht ein mächtiger Baum, dessen Ast- und Laubwerk auf die Soffitte übergreift.

Von der Gasse 2 DR zur Gasse 5 DV zieht sich auf zwei aneinandergeklebten und mehrfach abgewinkelten Versatzstücken (Abb. 61) eine Häuserflucht entlang. Hauptsächlich Bürgerhäuser im Renaissancestil, nach rechts außen hin aber auch spätgotische Fachwerkhäuser, bestimmen diese Kulisse. Pogners Haus, dessen Fassade durch ein stattliches Portal mit Stützen- und Bogenschmuck, wie durch einen dreifachen Erker und einen gestuften Giebel charakterisiert ist, dominiert auf vorderster Ebene.

In der Gasse 5 DV gibt ein rampenparallel angeordnetes Versatzstück die Obergeschosse mehrerer, mit Erker geschmückter Häuser wieder.

Das letzte, rampenparallel in die Gasse 6 DV gesetzte und einen Abknick von 6 DV - 7 DV besitzende Versatzstück zeigt die Giebelseite eines Fachwerkhäuses, das ein eingeschossiges, traufseitiges überragt. In der Straßenflucht sind weitere Häuser und der Helm eines Kirchturms erkenntlich. Auf dem abgeknickten Teil sind giebelseitig ausgerichtete Häuser dargestellt.

Auf der linken Bühnenseite befindet sich auf vorderster Ebene ein Versatzstück (Abb. 60), das die rechte Seite eines dreigeschossigen Fachwerkhäuses mit weitausladendem Traufgesims zeigt.

In der Gasse 2 DV gibt ein Setzstück Dächer von Fachwerkhäusern wieder.

Zwei zusammengeklebte, von 2 DR bis 4 DV reichende Versatzstücke (Abb. 60) stellen zwei über Eck miteinander verbundene Häuser dar. Das linke Gebäude ist eingeschossig und besitzt zwei Dachgauben, Das rechte hat ebenfalls ein Stockwerk,

zeichnet sich aber durch einen Stufengiebel und eine von Fialen gerahmte Dachgaube, wie durch Fachwerkschmuck aus.

Ein Setzstück, das sich von 3 DR bis 5 DV in schräger Ausrichtung erstreckt, zeigt eine perspektivisch verkürzte und sehr vereinfachte Fassadenflucht.

Das rampenparallel in der Gasse 4 DR angeordnete Setzstück gibt die Obergeschosse und Dächer zweier Fachwerkhäuser wieder.

Alle aufgeführten Modellteile sind als aquarellierte Tuschezeichnungen ausgeführt. Die Farbskala umfaßt die Grundfarben und die ersten und zweiten Mischungen. Durch schrittweises Aufhellen der Farben und durch die Dominanz des Blau nach dem Hintergrund hin, ist eine Luftperspektive hervorgerufen.

Der Schlußprospekt (Abb. 62) führt die durch die Versatzstücke angedeutete Straßenflucht fort. Eine beidseitige von Fachwerkhäusern flankierte Straße verengt sich dem Hintergrund zu, wo sie von einem runden Turm überragt wird. Weitere Türme sind über der linken Häuserreihe dargestellt. Himmel und Wolken überfangen die Gebäude. Die Tuschezeichnung ist in Hellblau, Weiß und Rot aquarelliert, wozu noch das Beige des Kartons tritt. Auf dem Karton, in dessen Zentrum aufgeklebtes Papier einen Ausschnitt überspannt, ist ein Bleistiftraster zu erkennen.

Es soll darauf hingewiesen werden, daß zwischen den Grundrißeintragungen und den Bezeichnungen der aufgeführten Setz- und Hängestücke Unstimmigkeiten deutlich wurden, die einerseits aus der Unvollständigkeit des Modells, andererseits aus der mangelnden Sorgfalt bei der Abstimmung von Grundriß- und Kulissenbezeichnung resultieren.

Dritter Aufzug

Modell zu den Auftritten eins bis vier - "L'atelier de Sachs" (Abb. 63, 64/Kat. Nr. 28).

Die Dekorationen dieses Bildes erstrecken sich über vier Gassen. Von den drei vorhandenen, ausführlich bezeichneten Kartonstücken des Modells kann die Anbringung zweier leicht nachvollzogen werden. Es sind dies der durchbrochene Prospekt der Gasse 1 DR, der an den Außenseiten schräge Abwinklungen aufweist und der in die Gasse 3 M gehängte Schlußprospekt. Lediglich ein als "Géometral a 2 DV jardin" bezeichnetes und einen Abknick "oblique K" besitzendes Versatzstück ist nicht zu lokalisieren.

Der durchbrochene Prospekt (Abb. 65) zeigt die Inneneinrichtung eines in gotischem Stil gehaltenen Raumes, von dem drei Wände und die schräg von links nach rechts ansteigende, von Holzstützen gehaltene Balkendecke dargestellt sind. Die Frontwand besitzt zwei Öffnungen im Unter- und eine weitere im Emporengeschoß. In die linke Seitenwand ist ein Fenster, in die rechte eine Tür eingelassen. An allen Wänden befinden sich Regale mit Büchern und Arbeitsmaterialien. Die Tuschezeichnung ist in Dunkelbraun, Ocker, Schwarz und Grün aquarelliert. Ein Raster in blauem Farbstift scheint durch die Farbe hindurch.

Der Schlußprospekt (Abb. 66) gibt zwei Straßenfluchten wieder, die leicht diagonal von einem mit Erker geschmückten, mehrstöckigen Fachwerkhaus ausgehen. Dieses, wie das traufseitig stehende linke und das giebelseitig gegebene rechte Gebäude, ist zeichnerisch sorgfältig und detailliert ausgearbeitet. Himmel überfängt die nach dem Hintergrund hin verflüchtigten Häuser. Die Tuschezeichnung ist in Blautönen ausgemalt, die von dunklerer Wertigkeit im Vordergrund nach hinten aufgebellt sind. Die Aquarellfarben finden im Beige des Kartons und im Weiß der Höhlungen Ergänzung. Ein Bleistiftraster ist auf dem Karton aufgetragen.

Modell zum fünften Auftritt - "Prairies au bord d'une rivière" (Abb. 67, 68/Kat. Nr. 29).

Das räumlich sehr tiefe Bild übergreift 11 Gassen. Die Modellteile sind ausführlich beschriftet und mit den Grundrißeintragungen gut abgestimmt. Von den vorhandenen Stücken nimmt ein in die Gasse 2 DR gehängter Kulissenbogen, der seitliche Abwinklungen aufweist, die vorderste Position ein. Ein weiterer, an den Außenseiten ebenfalls abgeknickter, heute allerdings in der Form zweier Hänger erhaltener Baumbogen folgt in der Gasse 4 R. In der Gasse 6 DR befinden sich ein Hänger rechts und ein Versatzstück links der Bühnenmitte. Raumteilende Stücke sind in den Gassen 8 DV und 9 DV gesetzt. Der Schlußprospekt folgt in der Gasse 10 DV.

Auf beiden Hängern des ersten Bogens (Abb. 69) sind Baumstämme, Äste und die Belaubung dargestellt. Das Blattwerk ist an den Außenseiten der Hänger und an der Soffitte in freier Weise durch flächigen Farbauftrag dargestellt, während es lediglich am inneren Kontur akzentuiert ist. Auf dem rechten Hänger befindet sich unter dem Baumwerk ein detailliert ausgearbeitetes Zeltlager. Auf dem linken besitzt es wahrscheinlich eine Entsprechung, was wegen der völligen Abstraktion und freiesten Farbmalerie aber nicht genau bestimmt werden kann. Die Skala der Aquarell- und Gouachefarbe umfaßt Grün-, Braun- und Blautöne, Grau, Rot und Gelb.

Auf den Hängern des zweiten Kulissenbogens (Abb. 70), deren linker teilweise durchbrochen ist, sind mehrere Bäume gezeigt. In der künstlerischen Behandlung mit dem ersten Bogen verwandt, stimmt auch die Farbskala, die hier allerdings durch Weiß und das Beige des Kartons ergänzt ist, überein.

Der Hänger der Gasse 6 DR (Abb. 71) zeigt eine perspektivisch nach rechts verkleinerte Baumreihe. Nach der Bühnenmitte hin ist das Kartonstück teilweise durchbrochen, weshalb einige Bäume gewissermaßen freistehen. Zwischen den Stämmen stehen

Pfähle mit Standarten. Himmel bestimmt den Hintergrund und den Raum oberhalb der Bäume. Aquarellfarben in Grün-, Braun- und Blautönen, Rot, Gelb und Ocker herrschen vor, werden aber von Gouache im Blau der Himmelsdarstellung und vom Beige des Kartons ergänzt. Federkonturen und ein Bleistiftraster sind weiterhin erkenntlich.

Am hohen Teil des sich auf gleicher Linie befindenden Versatzstücks (Abb. 69) ist in freier Manier eine Baumreihe dargestellt, vor der ein Zeltlager aufgeschlagen ist. Daran schließt sich ein niedriger, nach der Bühnenmitte hin orientierter Teil an, auf dem eine Reihe von Steinblöcken mit dazwischen gespannten Stangen gezeigt ist. Blau- und Grüntöne in Aquarell und Gouache bestimmen zusammen mit dem Beige des Kartons die Farbskala. Federkonturierungen sind vorhanden.

Auf dem Raumteiler der Gasse 8 DV ist eine Landschaft dargestellt, die durch eine Baumreihe und daran anschließende Häuser, sowie eine davor den Flußlauf mit zwei Bogen überspannende Brücke, charakterisiert ist. Der Strom nimmt den gesamten rechten Teil des Modellstücks ein, wo er von niedrigem Buschwerk im Hintergrund gesäumt wird. Gouachefarbe ist dominant, Aquarellergänzungen aber ebenfalls vorhanden. Die Farbskala umfaßt Blau-, Grün- und Brauntöne, Rot, Rosa, Weiß und Schwarz.

Der zweite Raumteiler mit dem Panorama der Stadt Nürnberg zeigt im Vordergrund den Flußlauf, der von mehreren Brückenbögen überspannt ist. Auf dem jenseitigen Flußufer erhebt sich die links und rechts außen in Flußauen eingespannt erscheinende, hauptsächlich durch Hausdächer und Türme charakterisierte Stadt. Das Stück ist als aquarellierte Federzeichnung ausgeführt, weist aber auch Flächenausmalung auf. Die Farbskala entspricht der des ersten Raumteilers.

Eine weitere Panoramadarstellung der Stadt Nürnberg bestimmt den Schlußprospekt (Abb. 72). Im Vordergrund sind die Häuser

detaillierter ausgearbeitet, im Hintergrund sind sie flüchtiger, der perspektivischen Sicht entsprechend, in Umrißformen gezeigt. Aus dem von der Burg dominierten Häusermeer ragen einige Türme heraus. Über dem niedrigen Horizont erstreckt sich der Himmel. Aquarellierte Federzeichnung wechselt mit freierer Gouachemalerei ab. Blautöne, Türkis, Violett, Rot und das Beige des Kartons bestimmen die Farbigkeit. Teilweise ist ein Bleistiftraster erkenntlich.

2.5. Siegfried

Unter Richard Wagners szenischer Leitung im Rahmen der ersten Bayreuther Festspiieldarstellung des 'Ring des Nibelungen' am 16. August 1876 uraufgeführt, kam 'Siegfried', aus dem Kontext der Trilogie herausgelöst, am 31. Dezember 1901 zur ersten Aufführung an der Pariser Oper.

Die Bühnenbilder zu dieser Darstellung des Musikdramas, das in der französischen Fassung von Alfred Ernst gegeben und von Victor Capoul inszeniert wurde, stammten von Amable (s. Monographie). Die Kostüme wurden von Charles Bianchini geschaffen.

Zu dieser Aufführung besitzt das Archiv der Pariser Oper zwei Bühnenbildentwürfe zum dritten Akt, die Dekorationsmodelle, die Grundrisse und Fotografien von den Modellen wie von den Aufführungsbildern.

Erster Aufzug

Modell zum ersten, zweiten und dritten Aufzug - "La Forge"
(Abb. 73, 74/Kat. Nr. 30).

Die Dekorationen des sich über sechs Gassen erstreckenden Bildes nehmen von 0 DV bis 2 DV die gesamte Breite des Bühnenraums ein und beschränken sich anschließend auf die rechte Seite. In der Gasse 1 DV befindet sich ein mit einer Soffitte verbundener Hänger, der eine Abwinklung nach vorn besitzt. Ein ihm zugeordneter Vorsetzer erstreckt sich in schräger Richtung von der Gasse 0 M zur Gasse 1 DV, ein Rücksetzer von der Gasse 1 DV zur Gasse 2 DV. Ein durchbrochener Prospekt ist in die Gasse 2 DR gehängt. An seiner linken Seite ist ein Stück angeklebt, das, mit der Soffitte von 1 DV verbunden, den Raum überspannt. Ein weiterer durchbrochener Prospekt folgt auf der rechten Hälfte der Gasse 4 DV, hinterfangen vom Schlußprospekt auf 5 DV. Fünf Versatzstücke, von denen sich eines links in der Gasse 2 DV befindet, ergänzen die Dekoration.

Die Soffitte und die Hänger der Gasse 1 DV (Abb. 75) wird von Fels, in den Mimes Höhle eingebettet ist, beherrscht. Am inneren Kontur des Hängers kommt lichtetes Blattwerk zum Vorschein. Das Dekorationsstück ist in Aquarell- und Gouachefarben hauptsächlich blauen, braunen und roten Tönen gestaltet, wozu Türkis und Violett tritt. Ein Bleistiftraster ist auf dem Karton aufgetragen.

Auf dem durchbrochenen Prospekt der Gasse 2 DR ist um den ovalen Durchbruch herum Laubwerk in freier Manier dargestellt. Links unten sind Fels und eine bewachsene Böschung, sowie umherliegende Felsbrocken angedeutet. Auf derselben Seite ist oben das Verbindungsstück zur Soffitte 1 DV, das das Höhlengewölbe versinnbildlicht, befestigt. Die Aquarell- und Gouachefarbe umfaßt Grüntöne, Braun, Gelb, Violett, Rosa, Blau und Schwarz. Das Bleistiftraster scheint unter den hellen Farben hindurch.

Der zweite durchbrochene Prospekt (Abb. 76), der kleiner ist als der erste, zeigt von rechts nach links abfallendes, von niedrigen Bäumen bewachsenes Terrain. Frei angedeutetes Laubwerk umfängt die Bäume und die links angebrachte Öffnung. Die Kolorierung erfolgte in grüner, brauner, violetter und weißer Aquarell- und Gouachefarbe.

Eine ovale Öffnung im Karton des Schlußprospekts (Abb. 76) ist mit Papier überklebt. In Aquarell- und Gouachemalerei ist in freier, fast abstrakter Manier eine Landschaft dargestellt, die als eine von rechts nach links geneigte Böschung mit Busch- oder Baumwerk gedeutet werden kann. Die sehr hellen Farben umfassen Blau, Grün und Braun.

Zweiter Aufzug

Modell zum ersten, zweiten und dritten Auftritt - "Antre de Fafner" (Abb. 77, 78/Kat. Nr. 31).

Die in den ersten sechs Gassen die gesamte Breite einnehmenden Dekorationen setzen sich schlauchartig tiefer in den Hintergrund fort. Sie erstrecken sich gemäß der Grundrißeintragungen über 10 Gassen und bestehen mit Ausnahme eines mit einer Soffitte verbundenen und eines unabhängigen Hängers sowie drei Plafonds vollständig aus Versatzstücken. Der komplizierte Aufbau des Bühnenbildes kann nicht mehr völlig nachvollzogen werden, weil außer einigen fehlenden Setzstücken alle Plattformen abhanden gekommen sind. Um Verwirrung, die aus der Anführung aller 22 erhaltenen Versatzstücke resultieren könnte, zu vermeiden, sollen lediglich die in künstlerischer Hinsicht wichtigsten genannt werden. Es handelt sich hier um die in der Gasse 4 DV Cour, 5 DR Cour und 5 DV Jardin angebrachten Setzstücke. Eine Serie von Teilen, die Deckenfunktion haben und jeweils eine Zwischenebene überspannen, sind an den rückwärtigen, zur Fafner-Höhle gehörenden Versatzstücken angebracht. Die drei unabhängigen Plafonds sind

in die Gassen 1 DV (Abb. 79), 3 DV (Abb. 79) und 5 DV gehängt.

Auf dem mit der Soffitte verbundenen Hänger der Gasse 2 DV (Abb. 80) ist ein im Unterteil freistehender Baum mit weit ausgreifendem Astwerk und dichtem Laub dargestellt. Das Blattwerk ist, abgesehen von den Konturen des Kartonstücks, wo es stärker detailliert ist, durch flächigen Farbauftrag modelliert. Die Durchbrüche, die durch die Ausschneidungen hervorgerufen werden, sind teilweise, hauptsächlich aber im oberen Bereich des Modellteils, mit einem feinen, durchsichtigen, kolorierten Gewebe hinterklebt. Die farbliche Gestaltung erfolgte mit Aquarell- und Gouachefarbe, die Grün- und Brauntöne, Gelb, Weiß, Rosa, Violett und Hellblau umfaßt.

Der Hänger der Gasse 4 DV Cour (Abb. 81) weist dichtes Ast- und Laubwerk auf, das von einem fiktiven Baum auf ihn übergreift. Im Zentrum des Kartons sind Durchbrüche von einem dünn mit Gips überzogenen und bemalten Netzgewebe hinterfangen. Auf diese Weise wird die Illusion von lichtdurchflutetem Laub erzeugt. Die Ausmalung mit Aquarell- und Gouachefarbe in Grüntönen, Gelb, Rosa, Violett, Weiß und Schwarz ist großteils flächendeckend durchgeführt.

Auf dem Versatzstück der Gasse 5 DR Cour (Abb. 81) hebt sich eine leicht nach links geneigte Baumreihe von dem flächendeckend kolorierten Hintergrund ab. Die Baumstämme und Äste sind silhouettenhaft wiedergegeben und in schneller Pinselführung gestaltet. Die Aquarellfarbe umfaßt Hellgrün, Dunkelgrün, Gelb, Blau und Braun.

Das Versatzstück der Gasse 5 DV (Abb. 81) zeigt Fels, in den rechts ein Bogen eingelassen ist. Die Gesteinsinformation, die sich über diesen Bogen spannt, ist in illusionistischer Weise gestaltet. Gänzlich mit Gouachefarbe koloriert, weist die Skala Braun-, Blau- und Violettöne, Rosa und Weiß auf. Auf dem Karton ist ein Bleistiftraster festzustellen.

Dritter Aufzug

Entwürfe

Das Archiv der Pariser Oper besitzt zwei Entwürfe, die laut Aufschrift den dritten Aufzug betreffen. Zwar unsigniert, dürften sie aber Amable, der alleine mit den Dekorationen beauftragt war, zuzuschreiben sein. Keine dieser Skizzen wurde realisiert, lediglich der für das zweite Bild, d.h. für den dritten Auftritt, wurden einige Elemente entnommen.

Beim ersten Entwurf (Abb. 82/Kat. Nr. 32) handelt es sich um eine hellbraun aquarellierte braune Tuschezeichnung auf weißem Papier. Die Aufschrift lautet: "Siegfried III. Act". Dargestellt ist ein Tal, das links und rechts von baumbe-standenen Böschungen begrenzt ist. Verkrüppelte Stämme und verstreut herumliegende Felsbrocken zeichnen es als "wilde Gegend" aus. Hohe Gebirgswände erheben sich im Hintergrund.

Die zweite Skizze (Abb. 83/Kat. Nr. 33) wurde in Aquarell auf weißem Papier ausgeführt. Die Bezeichnung in Tusche: "Siegfried III. Act II" weist daraufhin, daß sie für das Finalbild dieses Aufzugs gedacht war. Sorgfältig und naturnah gestaltet, beherrscht ein Felsplateau mit unregelmäßig hohen Felsblöcken den Vordergrund. Ein mächtiger Baum, dessen Krone überschritten ist, dominiert die Szene. Ein Weg führt zum rechten Felsblock, in den Stufen eingebrochen sind. Der Hintergrund läßt sich nicht genau definieren. Es könnte sich um schroffen, steil abfallenden Fels oder um einen gewaltigen Wasserfall handeln, über dem der Himmel aufsteigt. Die Kolorierung erfolgte in Grün-, Braun- und Blautönen, Violett, Orange und Gelb.

Modell zum ersten und zweiten Auftritt - "La Grotte d'Erda" (Abb. 84, 85/Kat. Nr. 34).

Dieses flache, sich lediglich über zwei Bühnengassen ausdehnende Bild besteht aus einem Ferme in der Gasse 1 DV, der hinterfangen gewesen sein mußte, einem Plafond und zwei Versatzstücken. Von den im Grundriß eingetragenen Plattformen sind keine mehr vorhanden.

Auf der Ferme ist eine Felsformation dargestellt, die rechts einen ovalen Durchbruch zeigt und von Laubwerk überfangen ist. Das Gestein ist mit freien, schnellen PinSELstrichen und in flächendeckendem Farbauftrag modelliert, das Laub durch Farbtupfer auf dunklem Hintergrund. Zur Aquarell- und Gouachefarbe in den Tönen Grün, Braun, Violett, Schwarz, Grau und Weißgrau tritt die mit Feder und schwarzer Tusche ausgeführte Binnenzeichnung hinzu. Ein Bleistiftraster ist auf dem Karton aufgetragen.

Geäst mit dichtem Laub übergreift von links den gesamten Plafond. An seiner linken Seite ist der Kontur ausgezackt. In freier Malweise ist die Aquarell- und Gouachefarbe, die Blau-, Braun- und Grüntöne, sowie Violett umfaßt, aufgetragen.

Modell zum dritten Auftritt - "Les Rochers" (Abb. 86, 87/Kat. Nr. 35).

Zu diesem räumlich tiefgestaffelten, 10 Gassen übergreifenden Bild sind die aufstrebenden Teile erhalten, alle Plattformen aber verloren. Die Anordnung der Kartonstücke auf der Bodenplatte läßt sich dank der ausführlichen Beschriftung gut nachvollziehen. Die Dekoration besteht aus 12 Versatzstücken, einem in die Gasse 2 M gehängten Bogen, drei raumteilenden Stücken in den Gassen 7 DV, 8 DV und 9 DV, drei in den Gassen 1 - 2, 2 - 3 und 6 DV angeordneten Plafonds, sowie dem die Szene in der neunten Gasse abschließenden Prospekt.

Auf dem Bogen der Gasse 2 M ist ein Landschaftsausschnitt dargestellt. Der rechte Hänger wird von einem in freier Manier modellierten Felsabhang beherrscht, auf dem linken ist eine Baumgruppe gezeigt, der sich bühneneinwärts ein freistehender Baum mit geteiltem Stamm anschließt. Seine Äste greifen nach links und rechts aus und nehmen einen Teil der Soffitte ein. Das Modellteil ist mit Aquarell- und Gouachefarbe in Grün-, Braun-, Blau- und Violettönen, Rosa und Türkis ausgemalt.

Das Versatzstück in der Gasse 3 DV Jardin zeigt eine Baumgruppe, von der zwei, teilweise freistehende Bäume in skuriler Weise zur Bühnenmitte ragen. Die künstlerische Gestaltung ist frei und nur auf Andeutung bedacht. Die Kolorierung erfolgte in Aquarellfarbe, die Violett, Grünblau, Hellblau und Rotbraun umfaßt.

Zwei weitere auf der rechten und linken Seite der Gasse 6 DV angeordnete Versatzstücke zeigen Felsmassiv, das, teilweise bewaldet, nach der Bühnenmitte hin abfällt. In illusionistischer Manier und flächendeckender Malerei ausgeführt, sind die Dekorationsteile mit stahlblauer, hellblauer, brauner und grauer Gouachefarbe bemalt.

Auf den beiden auf vorderstem Niveau gehängten Plafonds ist in schneller Pinselführung und unter Verwendung skuriler, greller Farben, Ast- und Laubwerk dargestellt. Der Unterteil des Kartons ist abgerundet und ausgezackt. Hier ist ein feines Netzgewebe mit kolorierten Gipstupfern angeklebt. Aquarell- und Gouachefarbe in den Tönen Grün, Blau, Braun, Violett und Weiß herrscht auf dem Plafond in der Gasse 1 - 2 vor, während Blau, Violett, Rosa und Rotbraun den der Gasse 2 - 3 bestimmen.

Der Schlußprospekt, der einen ovalen, mit Papier überklebten Ausschnitt im Karton aufweist, zeigt Himmel. Neben der dominanten hellblauen Gouachefarbe ist Türkis und Weiß vorhanden.

2.6. Tristan und Isolde

39 Jahre nach der Uraufführung vom 10. Juni 1865 an der Münchner Hofoper, wurde 'Tristan und Isolde' zum ersten Mal am 14. Dezember 1904 an der Großen Oper von Paris aufgeführt.

Die Bühnenbilder zu diesem in der französischen Fassung von Alfred Ernst und Fourcauld et Bruck, sowie in der Inszenierung von Pédro Gailhard gegebenen Werk stammten von den Künstlern Jambon (s. Monographie) und Bailly. Charles Bianchini war für die Kostümentwürfe verantwortlich.

Das Archiv der Pariser Oper besitzt die Bühnenbildmodelle, die Grundrißpläne und Fotografien von den Modellen wie auch von den Szenenbildern.

Erster Aufzug

Modell zum ersten bis fünften Auftritt - "En mer, sur le pont d'un navire" (Abb. 88, 89/Kat. Nr. 36).

Die Dekorationen sind über sieben Gassen angeordnet. Die Anbringung der nicht oder nur ungenügend bezeichneten Kartonsstücke auf der Bodenplatte läßt sich anhand der Fotografie vom Modell und mittels des Grundrisses rekonstruieren. Die raumübergreifenden Teile umfassen zwei Bögen, die laut Aufschrift in die Gassen 1 DV und 2 M gehängt sind. Auf der rechten und linken Seite und im hinteren Bühnenabschnitt sind 11 unbezeichnete Versatzstücke massiert. Der sich laut Grundriß in der Gasse 6 DR befindende Schlußprospekt begrenzt die Szene auf rückwärtigster Position.

Auf den Hängern des ersten Bogens sind die Draperien und Seitenwände von Isoldes Zelt gezeigt, auf der Soffitte die kostbar gestaltete Bordüre, die vom Zeltoberteil herunterhängt. Die das Zelt haltenden Stangen und Schnüre sind

genauso wie das, von diesen überschrittene, große Segel und die Mastteile am Soffittenoberteil erkennbar. Die Kolorierung erfolgte in braunem, ockerfarbigem, rotem, grünem und hellblauem Aquarell; die Binnenzeichnungen wurden in schwarzer Tusche ausgeführt. Ein Bleistiftraster und Farbstiftausbesserungen sind auf dem linken Teil deutlich.

Der zweite Bogen wird von den kostbar geschmückten inneren Seitenwänden und dem Oberteil des Zelttes, sowie von seiner hinteren Bordüre beherrscht. Tiefenperspektivisch angelegt und sehr fein und detailliert ausgearbeitet, bezeugt dieses Kartonstück eine große Sorgfalt des Künstlers. Es ist in Aquarell ausgemalt; die Farben umfassen Brauntöne, Ocker, Grün, Blau, Violett und Schwarz. Tuschebinnenzeichnungen und ein Bleistiftraster sind vorhanden.

Ein auf der linken Seite diagonal von der Gasse 3 - 4 zur Gasse 6 DR reichendes Versatzstück (Abb. 90) zeigt eine Felsenküste, vor der sich rechts die See erstreckt. Eine in Bleistift präzierte Burg dominiert das Felsplateau. Die helle Aquarellfarbe umgreift. Violett, Blau, Braun, Grün, Ocker und Grau.

Auf dem Schlußprospekt ist in rosa und blauer, von unten nach oben abgedunkelter Gouachefarbe Himmel dargestellt.

Zweiter Aufzug

Modell zum ersten, zweiten und dritten Auftritt - "Au château royal de Marke en Cornouaille" (Abb. 91, 92/Kat. Nr.37).

Einfach und übersichtlich aufgebaut, übergreifen die Dekorationen dieses Bildes sieben Gassen. In der ersten befindet sich ein auf der rechten Seite mit einer Soffitte verbundener Hänger. Ein Bogen, dessen linker Hänger nicht bis zum Boden reicht, folgt in der dritten Gasse. Auf der rechten Bühnenseite greift

hinten ein Versatzstück von der Gasse 3 - 4 diagonal nach links zur Gasse 5 DR, wo sich ihm ein rampenparallel stehendes Kulissenteil anschließt. Die linke Bühnenhälfte wird von einem Setzstück beherrscht, das von O M zur Gasse 3 - 4 diagonal nach rechts ausgerichtet ist und dort an ein weiteres, nach links gebogenes, stößt. Der Prospekt in der Gasse 6 DV schließt die Szene ab.

Die Soffitte und der Hänger der ersten Gasse zeigen Ast- und Laubwerk, das durch flächenhaften Farbauftrag und darauf aufgesetzten helleren Farbtupfern gestaltet ist. Die Gouache umfaßt Grün- und Brauntöne, Gelb, Grünweiß und Violett.

Das Ast- und Blattwerk des Bogens der dritten Gasse ist in derselben Weise modelliert und in der gleichen Farbigkeit gehalten wie das des vorigen Kartonstücks.

Das Versatzstück der linken Seite von O M zur Ebene 3 - 4 (Abb. 93) zeigt eine Seite der Burg, die von einer hohen Wand mit einem hölzernen Wehrgang und einem Mittelrisalit bestimmt wird. Im unteren Bereich dieses Gebäudeteils befindet sich die von zwei Wandsäulen und einem ornamentierten Bogen umfangene Tür, in den oberen sind zwei rundbogige Fenster eingelassen. Ein Bogenfries schließt den Wandvorsprung oben ab. Rechts schließt sich ein Eckturm an diese Wand an. Am unteren, verdeckten Teil dieses Turmstücks ist in Tusche eine romanische Innendekoration skizziert, die als eine Sitzreihe vor einer mit einem Vorhang überfangenen und von einer Säule flankierten Nische bestimmt werden kann. Um den Turm windet sich ein aus Holz modellierter Treppenaufgang mit einer Balustrade. Das Dekorationsteil ist mit Aquarellfarbe in Ocker, Rot und Brauntönen koloriert. Die Binnenzeichnungen sind in schwarzer Tusche ausgeführt, perspektivische Vorzeichnungen in Bleistift.

Dritter Aufzug

Modell zum ersten, zweiten und dritten Auftritt - "Le manoir de Tristan" (Abb. 94, 95/Kat. Nr. 38).

Der Aufbau dieses sieben Gassen umfassenden Bildes kann, da die Kartonstücke des Modells nicht vollständig erhalten und die vorhandenen nicht bezeichnet sind, nur noch in Teilen rekonstruiert werden. Der einzige Bogen ist in der ersten Gasse zu lokalisieren. Dieses Dekorationsteil, wie auch ein Versatzstück, das sich nach der Fotografie und dem Grundriß auf der linken Seite von der Gasse 1 M zur Gasse 2 DV diagonal erstrecken muß, trägt einen Stempelaufdruck auf der Rückseite: "La Damnation, Tableau N^o 1", aus dem geschlossen werden kann, daß diese Teile wiederverwendet wurden. Ein weiteres, einen zinnenbewehrten Turm darstellendes Setzstück dürfte im Bühnenmittelgrund zwischen der dritten und vierten Gasse anzuordnen sein. Von sieben weiteren Versatzstücken, deren Position auf der rechten Bühnenseite anzunehmen ist, waren zwei, welche Landschaftsausschnitte zeigen, wahrscheinlich in der Gasse 4 DV in rampenparalleler, bzw. von der Gasse 3 - 4 zur Gasse 5 DV in schräger Ausrichtung angebracht. Der Schlußprospekt ist in die Gasse 6 DR gehängt.

Der Bogen der ersten Gasse (Abb. 96) besitzt sehr starke Ausbesserungen in Form von Hinterklebungen. Auf dem rechten Hänger ist am inneren Kontur der Stamm eines Baumes dargestellt, dessen Äste sich nach links neigen und mit dem Blattwerk die Soffitte zur Hälfte einnehmen. Der Hänger der linken Seite ist durchbrochen. Das Ast- und Laubwerk des hier gestalteten Baumes greift auf die Soffitte über. Das Laub ist nicht präzisiert, sondern mit schnellem Pinselschlag angedeutet. Die Gouache umfaßt Grün- und Brauntöne, Grau, Weißblau und Rosa.

Auf zwei Versatzstücken (Abb. 97) sind Architekturen dargestellt. Bei der ersten handelt es sich um eine aus Hausteinen

aufgemauerte Wand mit doppeltem Rundbogenfenster und einem Spitzbogenfries, die rechts außen zu einem turmartigen, zinnenbewehrten Anbau mit einem Runderker überleitet, bei der anderen hingegen um einen vieleckigen Turm mit einer Zinnenbalustrade und Aufbauten, sowie in den Wandteilen eingebrochenen Schartenfenstern, an den sich rechts eine Mauer mit Zinnenkranz und Runderker anschließt. Sehr detailliert und farblich sorgfältig ausgearbeitet, weisen beide Versatzstücke Kolorierung in Gouache- und Aquarellfarbe, Konturierungen in schwarzer Tusche und ein Bleistiftraster auf. Die Farbskala umfaßt Braun-, Grün- und Blautöne, Ocker und Weiß.

Von den beiden Landschafts-Versatzstücken zeigt das größere einen zwischen einzelne Felsen rechts außen und ein Felsband links eingebundenen Sandstrand, der ins seichte Meer führt. Auf dem kleineren sind vier von Wellen umschäumte Felsstücke dargestellt. Farblich wurden die Dekorationsteile mit Gouache- und Aquarellfarbe in Türkis, Blau, Grün, Braun und Grau modelliert.

Auf dem Schlußprospekt erstreckt sich der weite Himmel mit einzelnen Wolkenformationen über einem flachen Wasserstreifen. Blaue, hellblaue, weiße und rosaweiße Gouache herrscht vor.

2.7. Die Götterdämmerung

Am 17. August 1876 im Rahmen der ersten geschlossenen Darstellung des 'Ring des Nibelungen' in Bayreuth uraufgeführt, kam 'Die Götterdämmerung' am 23. Oktober 1908 an der Großen Oper von Paris zur ersten Aufführung. Sieben Jahre vorher, am 17. Mai 1902, feierte dieses Musikdrama allerdings schon am Théâtre du Château d'Eau in Paris seine französische Erstaufführung.

Die Bühnenbilder zur Darstellung am Palais Garnier, die nach Wolff in der französischen Fassung von Alfred Ernst und der Inszenierung von Paul Stuart stattfand, stammten von drei Künstlergruppen. Carpezat (s. Monographie) schuf die Dekoration für den Prolog, die gleichzeitig auch für den dritten Auftritt des ersten Aufzugs verbindlich war. Über die Bühnenbildner, die die weiteren Auftritte dieses Aufzugs ausstatteten, gibt es widersprüchliche Quellen. Wolff schreibt das Bild zum ersten und zweiten Auftritt Carpezat und das zum dritten Dubosq und Belluot zu. Nach den Aufführungsbesprechungen in der "Liberté" und im "Figaro" vom 23. Oktober 1908 ergibt sich aber folgende Zuschreibung, die aus bühnentechnischen Gründen - es erschiene irrational, ein wiederzuverwendendes Bild erneut und von einem anderen Künstler anfertigen zu lassen - näherliegt: Dubosq und Bellout realisierten das Bild zum ersten und zweiten Auftritt des ersten Aufzugs, sowie zum dritten Aufzug. Das Künstlerteam Jambon (s. Monographie) und Bailly führte die Gestaltung des zweiten Aufzugs aus. Für die Kostümentwürfe war Pinchon verantwortlich.

Zu dieser Inszenierung besitzt das Archiv des Pariser Opernhauses die Dekorationsmodelle, die Grundrisse und Fotografien von den Modellen wie von den Szenenbildern.

Prolog

Modell - "Sur les rochers de la Walkyrie" (Abb. 98, 99, 100/Kat. Nr. 39).

Dieses auch für den dritten Auftritt des ersten Aufzugs verbindliche Bild nimmt neun Gassen ein. Es besteht hauptsächlich aus Versatzstücken, die in den vorderen fünf Gassen beiderseits der Mittelachse so angeordnet sind, daß sie einen zentralen Vorder- und Mittelgrund einnehmenden Konstruktion aus Plattformen und Rampen Raum schaffen. Alle Versatzstücke, wie auch der in die Gasse 5 M gehängte Soffittenbogen,

weisen seitliche, schräg nach vorn gerichtete Abknickungen auf. Die Bühne wird in der Gasse 5 DV durch einen Ferme, dessen rechte Seite diagonal zur Gasse 2 DR abgeknickt ist, geteilt. An dieses Setzstück schließt sich ein weiteres an, das schräg nach rechts hinten "du 5 DV au 7 DV Cour" orientiert ist. Mit dem linken Hänger des Bogens der Gasse 5 M sind zwei schräg zur Bühnenmitte gerichtete Versatzstücke verbunden, von denen eines als "Ferme du 5 M au 7 DR" ausgewiesen ist. Der Schlußprospekt mit den beiden seitlichen, als "Panorama" bezeichneten Abknickungen, überspannt die gesamte Bühnenbreite in der Gasse 8 M.

Das auf der linken Seite der Gasse 1 DR angebrachte Versatzstück (Abb. 101) zeigt eine Gruppe von fünf Nadelbäumen, von denen die drei dem Mittelraum nächsten aus dem Karton ausgeschnitten sind. In der präziseren Ausarbeitung heben sie sich von den beiden anderen, dem Rand nahen und in flüchtiger Malweise ausgeführten, ab. Tuschekonturen, bzw. -binnenzeichnungen sind auf der im Blau-, Braun- und Grünbereich gehaltenen Aquarellfarbe aufgetragen.

Das nach der Aufschrift auf der linken Seite von der Gasse 3 DV zur Gasse 2 - 3 angeordnete Versatzstück (Abb. 101) wird ebenfalls von einer Gruppe von teilweise ausgeschnittenen, malerisch sehr frei behandelten Nadelbäumen bestimmt. Die Gestaltungsweise und die Farbtöne der Aquarellfarbe entsprechen denen des vorigen Setzstücks.

Der Raumteiler der Gasse 5 DV (Abb. 101) ist in Form eines Felsmassivs gestaltet. Zwischen seinem niedrigen vorderen und höheren hinteren Teil befindet sich eine Kluft. Das Aquarell mit den Tuschebinnenzeichnungen umfaßt Blau- und helle Brauntöne, sowie Weiß.

Auf der Soffitte und den Hängern des Bogens der Gasse 5 M ist Himmel dargestellt. Einige Nadelbäume auf dem rechten Hänger, die so flüchtig modelliert sind, daß sie gewissermaßen in den

Hintergrund verschwimmen, stellen die einzigen figürlichen Elemente dar. Die Gouachemalerei, die vom Beige des Kartons begleitet wird, umfaßt Blautöne, Grünblau und Türkis.

Der in blauer Gouache gestaltete Himmel des Schlußprospekts ist vom unteren helleren Bereich schrittweise nach oben abgedunkelt. Als Besonderheit dieses Kartonstücks wechseln transparente Zonen, die durch Ausschneidungen und Überklebungen der Lücken mit einem feinen Geweben hervorgerufen sind, mit festen Partien ab.

Erster Aufzug

Modell zum ersten und zweiten Auftritt - "Résidence de Gunther" (Abb. 102, 103, 104/Kat. Nr. 40).

Die Dekorationen erstrecken sich über sieben Gassen. Sehr einfach und übersichtlich aufgebaut, wird das Bild von drei durchbrochenen Prospekten gegliedert, die alle keine rückseitigen Aufschriften tragen, deren Anordnung aber mit Hilfe der Fotografie und des Grundrisses festgestellt werden kann. Sie befinden sich in den Gassen 1 M, 2 DR und 3 DR und sind so gehängt, daß sich vom vordersten zum hintersten eine leichte Staffelung nach der Bühnenmitte hin ergibt. Alle drei Stücke besitzen nach vorn abgeknickte Seitenteile, das vorderste darüberhinaus zwei angeklebte, mit der Draperie verbundene Partien. In der Gasse 4 DV schließt sich ein dem letzten durchbrochenen Prospekt zugeordneter Hintersetzer an. Zwei nicht bezeichnete Raumteiler folgen dahinter in den Gassen 5 M und 6 DV. Der im Grundriß auf 6 DR eingezeichnete Schlußprospekt ist nicht mehr erhalten.

Der erste durchbrochene Prospekt (Abb. 105) zeigt eine Stützenkonstruktion aus Holz. Kämpfer in Löwenform tragen den die Bühnenmitte überspannenden Querbalken. Auf diesem sitzen fünf weitere, nach der Mitte hin schrittweise in der Höhe

gesteigerte Pfeiler, welche das Balkenwerk des offenen Dachstuhls stützen. An das Hauptstützenpaar schließen sich die nach vorn gerichteten, mit Malerei und Schnitzwerk reich verzierten Seitenwände des Raumes an. Diese Architekturelemente sind in Aquarell und Tusche modelliert. Die Farbskala umfaßt Brauntöne, Beige, Ocker, Blau, Rot, Grün, Gelb und Weiß.

Auf dem zweiten durchbrochenen Prospekt ist das die Raummitte einnehmende, dem des Vordergrunds gleichende Stützensystem dargestellt. Der einzige Unterschied zwischen beiden liegt in den kleineren Ausmaßen des mittleren, im Fehlen der Seitenwände und der dadurch ermöglichten Angabe der 'Nebenschiff'-Konstruktion wie der Außenwände des Saales. In der Ausarbeitung und der farbigen Gestaltung entsprechen sich die beiden Kulissenteile aber.

Auf dem hintersten durchbrochenen Prospekt (Abb. 106) ist in weiter reduzierter Größe das in den vorderen Stücken ausgeprägte Tragewerk fortgesetzt. Die hinteren Abschlüsse der 'Nebenschiffe' sind bis in halbe Höhe mit Lattenschranken geschlossen. Oberhalb des Querbalkens füllen vier reliefierte Platten mit Tierdarstellungen die Zwischenräume aus. Von den Schranken und den als Lattenverschlagent konstruierten Außenwänden des Saales ziehen sich mit Tierfellen gepolsterte Bankreihen entlang. Geweihe schmücken die Hauptstützen. Durch die zeichnerische und farbige Gestaltungsweise ist diese Kulisse mit den anderen Modellstücken gleichgestellt.

Der Hintersetzer (Abb. 107) zeigt ein aus dem Karton geschnittenes Pfeiler- und Balkenwerk aus Holz, das keine Schnitzverzierungen, sondern nur ornamentale Bemalung aufweist. Schranken schließen die Seite bis zur halben Höhe ab. Auf der Aquarellfarbe sind Binnenzeichnungen in schwarzer Tusche aufgetragen. Die Farbskala verzichtet auf Gelb, stimmt aber sonst mit der der anderen Dekorationsteile überein.

Modell zum dritten Auftritt - "Sur les rochers de la Walkyrie".

Das Bild zu dieser Szene ist identisch mit dem des Prologs.

Zweiter Aufzug

Modell zum ersten bis fünften Auftritt - "Devant la demeure de Gunther" (Abb. 108, 109, 110/Kat. Nr. 41).

Das über acht Gassen gestaffelte Bild weist einen komplizierten Aufbau auf, der, da die gesamten Modellteile des hinteren rechten Bereichs verloren sind, nur noch nach dem Grundriß rekonstruiert werden kann. Erhalten ist lediglich ein auf dieser Seite diagonal von der Draperie bis zur Gasse 2 DR reichendes Versatzstück und sein ihm parallel zugeordneter Hintersetzer. Dieser besteht aus dem schräg nach der Bühnenmitte hin orientierten Teil 1 DV - 2 DV und zwei rampenparallelen Abknicken. Einer dieser beiden weist in der Gasse 1 DV nach rechts zur Bühnenseite, der andere verbindet ihn in der Gasse 2 DV nach links mit dem Versatzstück. In der Gasse 1 DV überspannt ein Soffittenbogen, dessen linker Hänger nach vorn abgewinkelt und mit dem Vorhang verbunden ist, die beiden Modellteile. Zwei weitere Bögen schließen sich nach hinten an. Einer kann in der Gasse 2 M lokalisiert werden, während die Position des anderen nicht verbindlich festzustellen ist. Wahrscheinlich hing er in der Gasse 4 DV, weil aus dem Grundriß hier die Anordnung eines Plafonds herauszulesen ist. Mit dem linken Hänger des zweiten Soffittenbogens ist ein diagonal nach innen orientiertes, als "oblique du 2 M au 3 DV jardin" bezeichnetes Versatzstück verbunden. Sechs Fermes, die auf dem Grundriß als "Bande d'Eau" gekennzeichnet sind, bestimmen die linke Bühnenseite. Ihre Ausrichtung, rampenparallel - wie es aus den Aufschriften auf den Modellteilen hervorgeht - oder leicht schräg nach innen - was die Eintragungen im Grundriß angeben, läßt sich nicht

mehr exakt feststellen. Der Schlußprospekt mit den nach vorn abgeknickten Seitenteilen ist in die Gasse 7 M gehängt.

Der erste Bogen (Abb. 111) ist ein Baumbogen. Sein rechter Hänger ist nicht ausgearbeitet, sein linker zeigt zwei Bäume mit ausladendem, auf die Soffitte übergreifendem Ast- und Laubwerk. Das Blattwerk ist in der Form von Farbflecken gestaltet. Die Gouachefarbe umfaßt Grün, Braun, Blau, Gelb und Grau.

Der zweite, in der Gasse 2 M angeordnete Bogen weist dieselben Besonderheiten wie der vorige auf. Dem nicht ausgearbeiteten rechten Hänger steht ein linker mit einer Gruppe von tiefenräumlich gegebenen Bäumen gegenüber, deren Ast- und Blattwerk sich ebenfalls auf die Soffitte erstreckt. Selbst in der Farbigkeit und der Gestaltungsweise stimmt dieser Bogen mit dem vorherigen überein.

Auf den linken Hänger und die Soffitte des dritten, nicht genau zu lokalisierenden Bogens greift das Astwerk eines imaginären Baumes über. Auf dem rechten Hänger erheben sich niedrige Bäume über einem leichten Abhang. Die Farbskala der Gouache ist identisch mit der der vorhergegangenen Stücke.

Das auf der rechten Seite in die beiden vorderen Gassen schräg gesetzte Versatzstück (Abb. 113) gibt einen Teil eines zweigeschossigen Holzgebäudes wieder, in dessen Untergeschoß sich ein schlichter Eingang öffnet. Sein Stützen- und Balkensystem ist formal an dasjenige der Gibichungenhalle des ersten Aufzugs (vgl. Abb. 105-107) angelehnt. Braune, graue, blaue und rote Aquarell- und Gouachefarbe ist mit raschem Pinsel aufgetragen. Binnenzeichnungen in schwarzer Tusche dienen zur zeichnerischen Modellierung.

Auf dem zum vorigen Stück gehörenden Hintersetzer (Abb. 113) sind eine Seitenwand und ein Teil sowohl des Stützenwerks, als auch der Decke vom Innern desselben Gebäudes dargestellt.

Das helle Aquarell, auf das Binnenzeichnung in schwarzer Tusche gesetzt ist, umfaßt Brauntöne, aber auch Blau und Rot.

Auf dem Schlußprospekt (Abb. 114) ist im Vordergrund ein Felsmassiv mit akzentuierten, schroffen Felsblöcken gegeben, das nach links abbricht und in einen breiten Flußlauf hineinragt. Auf der anderen Stromseite erhebt sich ein weiterer, perspektivisch verkleinerter Höhenzug. Über den Bergen erstreckt sich der Himmel. Zu den dominierenden Blautönen der Gouache treten Graublau, Rosa und das Beige des Kartons hinzu.

Dritter Aufzug

Modell zum ersten und zweiten Auftritt - "Site forestier sur le Rhin" (Abb. 115, 116/Kat. Nr. 42).

Die Dekorationen erstrecken sich über neun Gassen. Das Bild kann nicht mehr völlig rekonstruiert werden, da hauptsächlich die auf der rechten Seite massierten Plattformen, aber auch einige Versatzstücke verloren sind. Auf der linken Seite fehlen die auf dem Grundriß zwischen der vorderen und dritten Gasse eingetragenen Plateaus und die Setzstücke der zweiten Gasse. Drei mit Soffitten verbundene Hänger, die auf der linken Seite in den Gassen 1 DR und 3 DV, auf der rechten in der Gasse 4 M angeordnet sind, geben zusammen mit einem Raumteiler in der Gasse 7 DV den Rahmen an, in den die Versatzstücke gesetzt sind. Bei diesen handelt es sich auf der vorderen Bühnenhälfte größtenteils um Vorsetzer zu den Hängern oder zu den Plattformen. Auf der rechten Seite reichen zwei Versatzstücke von 0 M zu 1 DR, bzw. von 1 DV zu 3 DV schräg nach links zur Bühnenmitte. Das letztere erfährt eine direkte Fortsetzung in einem weiteren, mit dem Hänger 4 M verbundenen Stück "3 DV - 4 M oblique". In der Gasse 5 DV ist diesem Hänger ein Hintersetzer zugeordnet. Links staffeln sich vier als "Bande d'Eau inclinée" bezeichnete Raumteiler von der Gasse 3 DV zur Gasse 5 M, die wegen ihrer nach rückwärts

geneigten Stellung den gesamten Raum bis zur Ferne der Gasse 7 DV einnehmen. Der Schlußprospekt mit seinen beiden seitlichen Abwinklungen ist in die Gasse 8 DV gehängt.

Auf die Soffitte und den Hänger der Gasse 1 DR (Abb. 117) greift das Ast- und Laubwerk eines imaginären Baumes über. Der Unterteil der Soffitte ist durchbrochen. Die Äste und Blätter sind hier silhouettenhaft ausgebildet, um dann auf ihrem Oberteil und dem Hänger in der Farbfläche unterzugehen. Die kräftige, leuchtende Gouache umfaßt die Töne Braun, Ocker, Gelb, Blau, Violett und Grün.

Das zweite Hängestück (Abb. 118) ist ebenfalls durchbrochen. Der völlig freistehende Stamm des Baumes ist durch das Astwerk auf der linken Seite mit dem Hänger und oben mit der Soffitte verbunden. Das dichte Laub ist an den freien Teilen, am inneren Kontur des Hängers und im unteren Soffittenbereich in der Form von Farbtupfern, im oberen durch flächige, unakzentuierte Ausmalung angedeutet. Die Skala der farbbintensiven Gouache reicht von Blau über Braun, Ocker, Grün, Orange zu Gelb.

Auf dem letzten mit einer Soffitte verbundenen Hänger (Abb. 119) steht auf einem leicht nach links geneigten Abhang eine Gruppe von tiefenperspektivisch angeordneten Nadelbäumen. Die Stämme der drei innersten und deren untere Äste sind durch Ausschneldungen silhouettenhaft gestaltet. Bei den anderen Partien geht die akzentuierte Form nach dem rechten Rand hin in flächige Ausmalung über. Ast- und Laubwerk eines imaginären Baumes greift von oben auf die linke Seite der Soffitte über. In der Modellierung wie in der farbigen Gestaltung stimmen dieses und das vorige Stück überein. Der Hänger weist Grün, Blautöne, Violett, Rosa, Braun und Türkis auf.

Auf dem Raumteiler der Gasse 7 DV (Abb. 120) nimmt ein Fluß die gesamte Breite des Vordergrundes ein. Zu seiner Linken

erheben sich niedrige, zu seiner Rechten höhere Bergzüge, die sich auf der Wasseroberfläche spiegeln. Die Darstellung ist an der Umrißlinie aus dem Karton ausgeschnitten. Die leuchtende Gouache umfaßt die Töne Blau, Türkis, Violett, Orange, Rot, Rosa und Gelb.

Auch auf dem Schlußprospekt ist der breite Flußlauf links und rechts in zwei Höhenzüge eingebunden. Der linke sticht dabei gewissermaßen in den Strom hinein, während der rechte sich in den Hintergrund verliert. Die helle, Blau, Türkis, Violett, Rot und Gelb umfassende Gouache ist auf Leinwand aufgetragen, die auf Karton aufgezogen wurde.

Modell zum dritten Auftritt - "Résidence de Gunther"
(Abb. 121, 122/Kat. Nr. 43).

Dieses Bild ist bis zur Schlußstelle, an der Brünnhilde mit den Worten "Siegfried! Siegfried! Sieh selig grüßt dich dein Weib!" Abschied nimmt, völlig mit dem des ersten und zweiten Auftritts des ersten Aufzugs identisch. Im Laufe des folgenden Geschehens, wenn des Rheines Fluten die Gibichungenhalle überschwemmen und diese einstürzt, muß es bei offenem Vorhang modifiziert werden. Grundrißeintragungen geben Anlaß zu der Vermutung, daß die neuen Dekorationen teilweise hinter den zu ersetzenden Stücken versteckt gehalten, bzw., wie bei den Raumteilern, den sogenannten "Bandes d'Eau", auf dem Boden verdeckt gelagert worden sein mußten.

Das Bühnenbild dieser Schlußszene unterscheidet sich im Aufbau demzufolge nur geringfügig von dem des ersten Aufzugs. Die durchbrochenen Prospekte, die Teile im Bühnenhintergrund, die Raumteiler der Gassen 5 M und 6 DV, wie auch der Schlußprospekt, sind beibehalten. Der einzige Unterschied besteht im Verschwinden des Hintersetzers der Gasse 4 DV, in der Aufstellung der raumteilenden "Bandes d'Eau" in den Gassen 1 DR, 2 DV, 3 DV, 4 M und 5 DV, sowie in der Anbringung

zweier Versatzstücke auf der rechten Bühnenseite parallel zur Rampe. Da ihre Position nicht im Grundriß eingetragen ist, muß auf ihre rückseitigen Aufschriften, nach denen sie in den Gassen 2 M und 3 DR lokalisiert sind, zurückgegriffen werden.

Der in die Gasse 1 M gehängte durchbrochene Prospekt (Abb. 123) gibt denselben Ausschnitt der Gibichungenhalle wieder, wie er bei dem entsprechenden Stück des ersten Aufzugs zu sehen ist. Hier ist er allerdings im Zustand der Zerstörung dargestellt. Das Hauptstützenpaar und die beiden Seitenteile sind erhalten geblieben, der Querbalken und das gesamte Balkenwerk des Dachstuhls jedoch zusammengebrochen. Seine Trümmer ragen mit den spitzen Enden in den Saal. Dumpfe Blau-, Violett- und Brauntöne, Ocker und Weiß rufen eine eintönige farbliche Stimmung hervor. Unter dem Aquarell, auf das Tusche-Binnenzeichnungen aufgetragen sind, scheint das Bleistiftraster hindurch.

Auch auf dem zweiten durchbrochenen Prospekt ragen lediglich die Reste des Hauptstützen- und des Tragsystems der Halle und der 'Seitenschiffe' in den Raum. Dieses Stück ist in hellgrauem, nur leicht aquarelliertem Karton ausgeführt. In Tusche sind die Konturen und Binnenzeichnungen aufgetragen.

Der hinterste durchbrochene Prospekt (Abb. 124) wiederholt die Architektur des Korrespondenzstücks (Abb. 106) in zerstörtem Zustand. Auf der rechten Seite sind die Trümmerreste der zusammengestürzten 'Seitenschiff'-Stützen und der sie abschließenden Schranke dargestellt. Gestalterisch stimmt dieses Dekorationsteil mit der obigen Kulisse überein.

Auf den beiden in leicht aquarellierter Tuschezeichnung auf grauem Karton ausgeführten Versatzstücken (Abb. 124) ist Trümmerschutt gezeigt. In einem chaotischen Durcheinander liegen Balken- und Stützenteile, sowie Reste niedergebrochener Mauern umher.

2.8. Das Rheingold

Der am 22. September 1869 am Münchner Hof- und Nationaltheater uraufgeführte "Vorabend zu dem Bühnenfestspiel 'Der Ring des Nibelungen'" fand am 14. November 1909 seine erste Darstellung an der Pariser Oper.

Die Bühnenbilder zu dieser in der französischen Fassung von Alfred Ernst gegebenen und von Paul Stuart inszenierten Aufführung wurden von dem Künstlerteam Belluot, Nouveau et Demoget geschaffen. Pinchon waren die Kostümentwürfe anvertraut.

Im Archiv der Pariser Oper sind die Dekorationsmodelle, Fotografien von diesen wie von den Aufführungsbildern und die Grundrisse aufbewahrt.

Erste Szene

Modell - "Au fond du Rhin" (Abb. 125, 126, 127/Kat. Nr. 44).

Die Dekorationen nehmen fünf Gassen ein. In die erste ist ein durchbrochener Prospekt mit nach vorn abgeknickten Seitenteilen gehängt. Hinter ihm sind, wie aus den Aufschriften auf den Kartonstücken hervorgeht, neun Versatzstücke angeordnet, deren Großzahl von der Gasse 1 - 2 zur Gasse 2 - 3 hauptsächlich in der Bühnenmitte massiert ist. Der Schlußprospekt ist in der Gasse 4 M angeordnet.

Das als durchbrochener Prospekt bezeichnete Dekorationsteil entstand dadurch, daß die an die Innenseite der Hänger eines Bogens angeklebten Versatzstücke in der Mitte durch ein schmales Kartonstück verbunden wurden. Rechts, links und unterhalb des somit entstandenen ovalen Ausschnitts ist mittels blauer Aquarellmalerei und Verschattungen in schwarzer Kohle illusionistisch modellierter Fels dargestellt. Die

Farben sind nach dem oberen Rand des Stücks hin aufgeheilt und in das Beige des Kartons übergeleitet.

Die Felsformationen bilden teilweise Höhlen und Überhänge. Trotz Kolorierung mit stahlblauem Aquarell beherrschen, wegen der in Kohle ausgeführten Binnenkonturierung und Verschattung, dunkle Töne diese Kulisse.

Den Schlußprospekt bestimmt in hellem und dunklem Grau gehaltenes Felsmassiv, das durch stärkeren oder schwächeren Auftrag von Kohle als perspektivisch vorgerückt oder zurückgesetzt erscheint.

Zweite und vierte Szene

Bühnenbildmodell - "Libre étendue de paysage sur les sommets de la montagne" (Abb. 128, 129, 130/Kat. Nr. 45).

Die Dekorationsteile sind über zehn Gassen gestaffelt. Zwei in die Gassen 1 M und 3 V gehängte Bögen, deren Hänger seitliche, nach vorn gerichtete Abknicke aufweisen, sind die einzigen erhaltenen raumübergreifenden Stücke. Die Mehrzahl der vorhandenen mit einer Anzahl von Plattformen kombinierten 24 Versatzstücke ist auf der rechten Seite zwischen der zweiten und fünften Gasse zentralisiert. Auf der linken Seite sind dieser Ansammlung bis zur achten Gasse hauptsächlich großformatigere Setzstücke gegenübergestellt. Der beidseitig lange Abknicke besitzende Schlußprospekt ist nach dem auf seiner Rückseite angebrachten Vermerk in die Gasse 9 M gehängt.

Auf dem linken Hänger des Bogens der Gasse 1 M (Abb. 131) ist ein sich leicht nach rechts neigender Baum dargestellt, dessen Ast- und Laubwerk auf die Soffitte übergreift. An seinem Fuß liegen mächtige Felsblöcke verstreut umher. Am inneren Kontur des rechten Hängers ist ebenfalls ein Baum gezeigt,

dessen Stamm sich gabelt und dessen Ast- und Laubwerk den rechten Teil der Soffitte überfängt. Als Kohlezeichnung ausgeführt, dominieren Schwarz und Grautöne, die vom Beige des Kartons ergänzt werden, dieses Dekorationsteil.

Den rechten Hänger des zweiten Bogens bestimmen Felsformationen mit Tannenbewuchs. Das Astwerk des mächtigsten, zentrum nächsten Baumes ist am inneren Kontur durch Ausschnitten teilweise silhouettenhaft gestaltet. Auch auf dem linken Hänger sind Felsen mit Baumbestand - hier allerdings Laubbäume - und Buschwerk gezeigt. Das Astwerk eines imaginären Baumes ragt von links nach rechts auf die Soffitte. In der künstlerischen Gestaltung und in der Farbigkeit ist dieser Bogen mit dem vorigen identisch.

Die in der Gestaltungsweise mit den anderen Kulissen übereinstimmenden Versatzstücke (Abb. 132) zeigen hauptsächlich Landschaftsausschnitte mit verstreuten Felsblöcken oder schroffen -wänden und Nadelbäumen.

Auf dem Prospekt (Abb. 133) ist eine Gebirgslandschaft dargestellt, die von einer hohen Bergspitze mit der an eine mittelalterliche Burg erinnernden Walhall dominiert wird. Gegen die von der Kohle hervorgerufenen hellen Grautönen, welche vom Beige des Kartons ergänzt werden, setzt weiße Gouache Akzente.

Dritte Szene

Nodell - "L'abime souterrain" (Abb. 134, 135, 136/Kat.Nr.46).

Das Bild zu dieser, Nibelheim darstellenden Szene dehnt sich, indem es die gesamte Breite der Bühne in Anspruch nimmt, über fünf Gassen aus. Die Dekorationen bestehen aus drei in den Gassen 1 R, 2 R und 3 R hintereinander angeordneten durchbrochenen Prospekten. Der aus zwei Teilen bestehende Schlußprospekt ist in die Gasse 4 R gehängt.

Felsmassiv rahmt den ovalen Ausschnitt des ersten durchbrochenen Prospekts (Abb. 137). Die zerklüfteten Seitenwände sind tiefenräumlich nach hinten verengt und leicht nach innen geneigt. Stalaktitenartig geformter Fels hängt vom Gewölbe herab. In Kohle mit roten, orangen und dunkelgrauen Gouacheergänzungen ausgeführt, tritt zum Beige des Kartons eine durch Schwarz und Grautöne hervorgerufene dunkle Tonigkeit.

Der zweite durchbrochene Prospekt (Abb. 138) besitzt zwei nebeneinander angeordnete, hochovale, perspektivisch modellierte Durchbrüche, die von Felsmassiv umfassen sind. In der Gestaltungsweise und der durch violette Kreide bereicherten Farbskala ist dieses Stück mit dem ersten durchbrochenen Prospekt identisch.

Der dritte durchbrochene Prospekt (Abb. 139) besteht aus zwei Teilen, die an ein Mittelstück angeklebt sind. Beide weisen von Fels gerahmte Ausschnitte auf - der linke zwei übereinander angeordnete kleine, der rechte einen großen. Die linke Darstellung ist freier, flächenhafter und weniger akzentuiert ausgeführt als die rechte, wo die Felswände durch das Spiel der Beleuchtung und des Schattens ein deutliches Relief zeigen. Dieser Prospekt, dessen Mittelteil lediglich in hellgrauer Gouache gehalten ist, ist als Kohlezeichnung mit wenigen farbigen Auflockerungen gestaltet.

Auf dem rechten Teil des Schlußprospekts (Abb. 140) ist ein tiefenräumlich gegebener, nach rechts in den Hintergrund verlaufender, schlauchartiger Felsengang dargestellt. Sein zerklüftetes Gestein besitzt ein durch Verschattung und Beleuchtung hervorgerufenes Relief, demgegenüber das des linken Teils frei, flüchtig und gewissermaßen abgestuft modelliert erscheint. Der einzige Farbkontrast zu den hellen Grautönen der Kohle besteht im Beige des Kartons.

2.9. Parsifal

'Parsifal', nach 'Der Ring des Nibelungen' das zweite im Festspielhaus von Bayreuth erstmals in Szene gesetzte Werk Richard Wagners, fand am 26. Juli 1882 seine Uraufführung. Es war bis zum Ende des Jahres 1913 unter Urheberschutz gestellt und der alleinigen Aufführung in Bayreuth vorbehalten gewesen. Kurz nach Ablauf der Schutzfrist und der damit verbundenen Freigabe für die Aufführung an anderen Opernhäusern fand die französische Erstaufführung am 4. Januar 1914 am Pariser Palais Garnier statt.

Die Bühnenbilder zu dieser Aufführung, die nach Stéphane Wolff in der französischen Fassung von Alfred Ernst und der Inszenierung von Paul Stuart gegeben wurde, stammten von den Künstlern Simas und Rochette. Der erstgenannte schuf die Dekorationen zum ersten und dritten Aufzug, der letztere die zum zweiten Aufzug. Für die Kostümentwürfe war Pinchon verantwortlich.

Zu dieser Inszenierung besitzt das Archiv der Pariser Oper die Dekorationsmodelle einschließlich der Grundrißblätter. Fotografien existieren weder von den Modellen, noch von den Aufführungsbildern. Illustrationen sind aber in den in der 'Bibliothèque de l'Opéra' gesammelten Zeitschriften "Le Théâtre" und "Musica" in der Ausgabe vom Februar 1914 enthalten.

Erster Aufzug

"Im Gebiete des Grales" (Abb. 141, 142/Kat.Nr. 47).

Modell des ersten Bildes bis zu der Stelle, an der Gurnemanz spricht: "Vom Bade kehrt der König heim;/ hoch steht die Sonne;/ nun laß zum frommen Mahle mich dich geleiten;/ denn bist du rein,/ wird nur der Gral dich tränken und speisen."

(= der Bezeichnung: 1^{er} acte, 1^{ère} décorations)

Die Dekoration ist über fünf Gassen gestaffelt. Über die Anordnung der Setzstücke geht aus dem Grundrißplan, bei dem es sich um die originale Bodenplatte und nicht um eine graphische Übertragung handelt, nur hervor, daß sie an den Außenseiten der Bühne so hintereinandergesetzt wurden, daß der Mittelraum freiblieb. Die rückseitigen Aufschriften auf den Kulissentteilen geben nähere Hinweise über ihre Positionen: In die vorderste Gasse ist ein Vorhangbogen gehängt, dem in der Gasse 0 - 1 Jardin ein rampenparelles Versatzstück folgt. Ein Setzstück mit einer Abknickung "oblique de 0 R au 1 R cour" nimmt das Niveau 1 R Cour ein. Dahinter schließt sich in der Gasse "2 derrière" ein durchbrochener Prospekt an, dessen Seitenteile schräg nach vorn abgeknickt sind. Zwischen diesem Modellteil und dem in "4 devant" angebrachten Schlußprospekt ist ein diagonal ausgerichtetes Setzstück "oblique 2 R au 4 V cour" angeordnet.

Auf dem durchbrochenen Prospekt der Gasse "2 derrière" (Abb. 143) sind zu beiden Seiten der sich etwa in der Mitte des Stücks befindenden Öffnung Baumgruppen dargestellt, welche am linken Teil auf einem steileren Abhang stehen, während sie sich rechts auf flachem Gelände erheben. Zu beiden Seiten der Öffnung ist der Karton durchbrochen. Die Stämme der Bäume, das Ast- und Blattwerk, wie auch die herumliegenden Steinblöcke sind hier stärker detailliert und in Silhouettenform gearbeitet. Farblich ist dieses Modellteil in grünem, beige, braunem und grauem Aquarell gestaltet, auf das in schwarzer Tusche Konturen- und Binnenzeichnungen aufgetragen sind.

Der Schlußprospekt (Abb. 144) zeigt eine weite Gebirgslandschaft, die am linken vorderen und seitlichen Rand von einem höhergelegenen Felsplateau mit einzelnen Baumgruppen und einer Felswand gerahmt wird. Auf der rechten Seite erstreckt sich auf tieferem Niveau ein Waldsee, an dessen jenseitigem Ufer Bergrücken aufsteigen. Blaue Töne und Gelb erweitern hier die vom vorigen Stück übernommene Farbpalette.

Modell des zweiten Bildes bis zu der Stelle, an der Gurnemanz neuerlich spricht: "Du siehst, mein Sohn,/ zum Raum wird hier die Zeit." (≙ der Bezeichnung: 1^{er} acte, 2^{ème} tableau. Panorama) (Abb. 145/Kat. Nr. 48).

Das Bild der vorigen Szene wird bei offener Bühne mittels eines Wandelprospekts verändert, auf dem die Landschaft des Gralsgebiets dargestellt ist, die Parsifal und Gurnemanz durchschreiten.

Auf dem 1,50 m langen Karton-Modell des Prospekts ist links eine Gruppe dichtgedrängter, den Gralswald versinnbildlichen-der Baumstämme gezeigt, an die sich rechts eine schmale von einer Felswand begrenzte Lichtung anschließt. Die dunkle, ovale Öffnung eines teilweise offenen und mit Rundpfeilern abgestützten Tunnelgangs ist in die Felswand eingebrochen. Felsformationen, Bäume und Büsche verdecken den äußersten rechten Abschnitt und den Ausgang dieses Ganges. Hinter einem mächtigen Gesteinsblock erhebt sich rechts außen die Gralsburg, deren Außenmauern von Nebelschleiern verhängt sind. Die scharf konturierte, in Licht und Schatten modellierte Darstellung ist in Aquarell ausgeführt. Die Farbskala umfaßt Grün- und Blautöne, Grau, Violett, Braun, Ocker, Gelb und Schwarz. Die Umriß- und Binnenzeichnung ist in schwarzer Tusche gestaltet.

Modell des dritten Bildes ab der Stelle, wenn Gurnemanz sich zu Parsifal wendet: "Nun achte wohl und laß mich sehn:/ bist du ein Tor und rein,/ welch Wissen dir auch mag beschieden sein.-"

(≙ der Bezeichnung 1^{er} & 3^{ème} actes, 2^{ème} décorations. Temple) (Abb. 146, 147/Kat. Nr. 49).

Die Dekorationen sind über zehn Bühengassen angeordnet. Der Grundriß ist nicht sehr aussagekräftig, da es sich bei den Hauptmodellteilen um Hängestücke handelt, die auf ihm nicht eingetragen sind. Ein Vorhangbogen in der vordersten Gasse

grenzt den Bühnenausschnitt ein. In der Gasse 2 V schließt sich ein Plafond an, dem auf dem Niveau 6 V eine weitere großformatige, aus fünf abgeknickten Teilen bestehende Soffitte folgt. Nach den rückseitigen Aufschriften auf den Kartons befinden sich ein mit einem Bogenstück "Voussure du 1 M au 4 M Cour" verbundener "Plafond au 4 M", rechts zwei "Voussures", die von "4 M au 6 M jardin" und von "1 M au 4 M jardin" reichen. Auf dem Grundrißplan ist auf dem Niveau 7 M ein durchbrochener Prospekt eingetragen, dessen durchbrochene Seitenteile schräg von "6 V au 7 M cour", bzw. von "6 V au 7 M jardin" gesetzt sind. Der Prospekt ist mit einem auf derselben Achse angebrachten Deckenteil verbunden. Zwei durch Aneinanderklebungen gebildete Versatzstücke hinterfangen in paralleler Anordnung die Öffnungen der Prospektseiten. Sie bestehen aus zwei Teilen und reichen von 7 V zu 7 R, bzw. von 7 R zu 8 V. Der erste weist eine Abwinklung von 7 R zu 6 R auf, der zweite eine von 8 V zu 7 V. Auf hinterster Ebene befindet sich auf der rechten Seite ein als "oblique du 8 V au 9 R jardin" bezeichnetes Versatzstück.

Die erhaltene Bodenplatte des Modells (Abb. 148) zeigt eine zentralisierte, durch die tiefenräumliche Gestaltung in der Fluchtlinie verzerrte Dekoration. Aus einem äußeren Polygon leiten radiale Strahlen in ein Siebeneck über, dessen Kanten durch doppelte Bänder mit dem Zentrum verbunden sind. Dieses besteht aus einem Kreis, um den herum ein weiteres Siebeneck gelegt ist. Die Felder zwischen dem Zentrum und dem Septagon sind mit kreisförmigen oder vieleckigen Ornamenten ausgelegt, diejenigen zwischen dem Siebeneck und dem Polygon mit verschlungenen Bändern geschmückt. In das von der Rampe überschnittene Feld sind aus Bändern geflochtene Kreise und Ovale und Tiere eingeschrieben. Um das äußerste Vieleck zieht sich eine Bordüre. Die schwarze Federzeichnung ist mit rotbraunem, grauem, ockerfarbigem und schwarzem Aquarell ausgemalt.

Das Bogenstück der Gasse 2 V (Abb. 149) zeigt das von drei Gurtbögen gestützte, ornamentierte Gewölbe des Gralstempels.

Über den tiefenperspektivisch verkürzten seitlichen Arkaden steigen stichkappenförmige Schmuckfelder auf. An die Soffitte sind an der Stelle, von der die Bogenrunde aufsteigen, zwei - allerdings erneuerte - Stützen angeklebt. Das Stück ist in blauem, grauem, beige, rotbraunem, grünem und schwarzem Aquarell ausgemalt und in schwarzer Tusche binnenkonturiert.

Eine weitere Architekturdarstellung bestimmt den zweiten Plafond (Abb. 150). An seinem Mittelstück steigen drei innen von Pfeilern, außen von Säulen gestützte Rundbögen auf. Zwischen ihnen und dem Gewölbeansatz mit der Darstellung im Paradiesgarten weidender Lämmer und dem Christogramm öffnen sich drei Drillingsarkaden. An das Mittelstück schließen sich beiderseits nach vorn gerichtete, bis zum Scheitel hochgeführte, auf Säulen aufsitzende Bögen an. Auf den Außenseiten des Hängestücks sind die vegetabilisch ornamentierten Gewölbe des Umgangs dargestellt, deren einzelne Felder von Schmuckstreifen voneinander getrennt werden. Die detailliert und sorgfältig ausgearbeitete Tuschezeichnung ist in Grün-, Braun- und Blautönen, in Grau, Ocker, Gelb, Türkis und Schwarz aquarelliert.

Auf dem durchbrochenen Prospekt (Abb. 151) sind die Umgangs- wand und das -gewölbe gezeigt. Über niedrigen Säulen mit Kompositenkapitellen steigen Rundbögen auf, deren Unterzüge und Zwickel ornamentiert sind und hinter denen die mit Rechteckfeldern inkrustierte Wand ersichtlich wird. Über einem Gesims erhebt sich das Gewölbe, das dieselben Schmuckstreifen und Ornamentierungen wie das vordere Modellteil aufweist. In die äußeren der vier Felder ist jeweils ein Rundbogenfenster eingelassen, die inneren werden von einer Engelsfigur geschmückt. Über den beiden mittleren Feldern ist eine Kasettendecke im Ausschnitt angedeutet. Wie die anderen Stücke als aquarellierte Tuschezeichnung ausgeführt, weist dieses Modellteil hauptsächlich Grüntöne und Rotbraun, Braun, Ocker, Rot, Schwarz und Weiß auf.

Zweiter Aufzug

"Klingsors Zauberschloß"

Modell des ersten Bildes bis zu der Stelle, an der Klingsor zu Kundry spricht: "Du da, kindischer Sproß,/ was auch/ Weissagung dich wies,/ fielst du in meine Gewalt:/ die Reinheit dir entrissen,/ bleibst mir du zugewiesen!"

(Abb. 152, 153/Kat. Nr. 50).

Die Position der vier Modellteile läßt sich nicht mit absoluter Gewißheit feststellen, da sie im Grundrißplan nicht ausdrücklich angegeben ist und die Stücke keine Aufschriften tragen. Vermutlich waren sie auf den von der Bemalung ausgesparten Stellen angeordnet. In der Gasse 1 M befanden sich zwei Hänger, deren Seitenteile schräg nach vorn abgewinkelt waren. Ein durchbrochener Prospekt schloß sich in der zweiten Gasse an. Auch er besaß, ähnlich wie ein in der Gasse 3 DV angebrachter Hintersetzer, seitliche Abknickungen.

Auf den Hängern sind aus Quadermauerwerk errichtete Wände dargestellt. In der Unterzone der linken sitzt ein aus Zickzackbändern und Kreismotiven bestehender Ornamentfries. Die kräftige Aquarell- und Gouachefarbe umfaßt Grün und Blau.

Ein mit Zinnen bewehrter, in hohes Mauerwerk eingefaster Durchlaß mit einer Öffnung in Form eines Hufeisenbogens nimmt das Zentrum des durchbrochenen Prospekts (Abb. 154) ein. In der rechten Wand sitzt ein weiterer Hufeisenbogen. Die Laibungen beider Bögen, die Wandfläche am Sockel des Tores und ein Abschnitt unterhalb der Zinnenreihe sind ornamentiert. Das dunkle und kräftige Grün und Blau des Aquarells und der Gouache sind bei diesem Stück durch Weiß gehöhnt.

Modell des zweiten Bildes bis zur Stelle, wenn Parsifal den Speer erfaßt und dabei im Monolog spricht: "Mit diesem Zeichen bann ich deinen Zauber:/ wie die Wunde er schließe,/ die mit ihm du schlugest,/ in Trauer und Trümmer/ stürz' er die trügende Pracht!" (Abb. 155, 156/Kat. Nr. 51).

Die Dekoration übergreift zehn, auf der originalen Grundrißplatte nicht einzeln bezeichnete Gassen. Präzise Standortangaben der einzelnen Modellteile sind nicht immer möglich, da großteils weder aus dem Grundriß, noch aus ihren rückseitigen Bezeichnungen ihre exakte Positionen hervorgehen. Es ist zu rekonstruieren, daß sechs die Bühne übergreifende Dekorationsstücke vorhanden waren und zwar drei Bögen in den Gassen 0 DR, 2 M und 4 M, zwei durchbrochene Prospekte mit den Positionen 6 DV und 7 M, sowie der Schlußprospekt in der Gasse 9 DR. Versatzstücke ergänzten die Dekoration und füllten den Bühnenraum aus. Vier beschriftete sind erhalten. Zwei von ihnen sind in den Gassen 3 M und 4 M rampenparallel gesetzt, eines reicht diagonal von der Gasse 5 DR zur Gasse 4 M, während ein weiteres in der Gasse 8 M als Hintersetzer zu dem durchbrochenen Prospekt 7 M fungiert.

Auf dem durchbrochenen Prospekt der Gasse 2 M (Abb. 157) ist eine üppige, exotische Vegetation dargestellt. Auf der linken Seite sind zwei nach rechts geneigte Äste akzentuiert, die sich in dem wild wuchernden, undurchdringlichen Laubwerk des Oberteils verlieren. Auf der rechten Seite stehen auf einem sachten, mit Büschen bewachsenen Abhang drei Bambusrohre. Ihr Blattwerk ist durch eine deutlich sichtbare, senkrecht verlaufende Zäsur von dem des anderen Baumes getrennt. Dieses mit Wasserfarben und Gouache in einer an den Rayonismus erinnernden Technik - die Pinselstriche verlaufen strahlenförmig in senkrechter Richtung - kolorierte Modellteil hat durch Überklebungen und Übermalungen einen reliefhaften Charakter angenommen. Die Skala der sehr kräftigen Farben umfaßt Blau-, Grün- und Rottöne, Gelb, Ocker und Braun.

Auch der durchbrochene Prospekt der Gasse 4 M (Abb. 158) zeigt tropische Vegetation. Reicher Pflanzenwuchs, der sich durch exotische Pracht und undurchdringliche, dschungelartige Dichte auszeichnet, beherrscht die rechte Seite und den oberen Abschnitt und verdeckt auf der linken ein Eingangsportal mit einem Hufeisenbogen und einem Alfiz. Lianen ragen aus der Blattmasse heraus, Staudenpflanzen und blühende Gewächse bedecken den Boden. Farbtyp, -skala und Technik sind dieselben wie beim vorangegangenen Modellteil, im Gesamteindruck wirkt dieses Stück aber heller, lichter.

Auf dem dritten durchbrochenen Prospekt (Abb. 159) heben sich rechts der Mittelachse drei fruchtetragende Palmen, nahe des linken Randes ein Bambusrohr und einzelne Lianen, sowie über den gesamten Abschnitt verteiltes Buschwerk von dem dichten Blätterwerk ab. In der Mulde links der Palmen tanzen drei Blumenmädchen. Die farbige Gestaltung, die Technik und der Farbtyp bringen dieses Dekorationsstück in Zusammenhang mit den beiden anderen. Aber auch hier ist die Palette im Vergleich zum unmittelbar vorausgehenden Kulissenstück aufgehellt.

Auf dem durchbrochenen Stück der Gasse 7 M (Abb. 160) breitet sich hinter einer Wiese dschungelartige Vegetation aus. In das Ausschnittsoval ragen Bambusrohre, Bananenstauden, eine Palme und Lianengewächse hinein. Vor blühendem Buschwerk erstreckt sich im Mittelraum ein Wall aus zehn runden Zinnen. Die mit Wasser- und Gouachefarbe in derselben rayonistischen Technik ausgeführte Malerei umfaßt helle Grün- und Gelbtöne, Ocker, Braun, Rot und Blau.

Der links zu einer Spitze ansteigende und dann nach rechts in einem Schwung abfallende 'Pflanzenwall' des Hintersetzers (Abb. 161) ist im unteren Bereich nicht akzentuiert, zeigt aber einen ausgezackten Kontur mit Blütenkerzen. Eine freistehende Pinie ragt nahe des rechten Rands, genau auf der Bühnenmittelachse, aus dem Buschwerk. Dieses Versatzstück

ist in Wasser- und Gouachefarbe reichsten Kolorits und in rayonnistischer Technik modelliert.

Zwei Höhenrücken brechen in der Vordergrundmitte des Schlußprospekts (Abb. 162) jäh ab und bilden ein Tal. In dessen Hintergrund werden weitere Berge, über denen sich Wolken stauen, deutlich. Die Malerei ist in Gouache ausgeführt und gänzlich auf Pastelltöne - Rosa, Hellgrün, Hellblau, Hellbraun, liches Gelb und Weiß - beschränkt. Die rayonnistische Technik ist beibehalten.

Modell der Schlußszene (Abb. 163, 164/Kat. Nr. 52).

Das zehn Gassen einnehmende Modell ist im Vergleich mit dem vorherigen auf eine geringere Zahl von Dekorationsstücken beschränkt. Gemäß der rückseitigen Aufschrift ist ein durchbrochener Prospekt mit seitlich nach vorn gerichteten Abknickungen in die Gasse 2 M gehängt. Ihm folgen zwei weitere durchbrochene Prospekte in den Gassen 4 DR und 6 M. Von drei Versatzstücken weist lediglich eines eine genaue Positionsbezeichnung, nämlich "1 DV j" ($\hat{=}$ Jardin), auf. Die beiden anderen sind nach dem Grundriß in den Gassen 3 DV und 8 DV angeordnet. Der Schlußprospekt hat die Position 9 DR.

Auf der linken Seite des durchbrochenen Prospekts der Gasse 2 M (Abb. 165) steht auf einem sachten Geländeabfall ein Baum mit dichtem Laubwerk, das einen Teil des oberen Abschnitts nach rechts hin übergreift. Auf der rechten Seite sind eine Felsplatte und zwei Palmen mit vertrockneten Wedeln. Der Hintergrund dieses Stücks ist völlig licht gestaltet. Niedriges, blühendes Buschwerk breitet sich auf beiden Seiten am Fuß der Bäume aus. Die kräftige Gouache und Wasserfarbe umfaßt Blau, Grün, Rot, Braun, Gelb und Orange. Die rayonnistische Technik ist beibehalten.

Auf dem durchbrochenen Prospekt der Gasse 4 DR (Abb. 166) sind beiderseits des Ausschnitts über leicht angehobenem Gelände Bäume mit verwelktem Blattwerk dargestellt. Auf kargem, steinigem Boden wachsen nur spärlich Busch- oder Staudenpflanzen. Das Bauwerk mit einem von einem Hufeisenbogen überwölbten Eingangsportal am linken Rand, auf das lianenartige Pflanzen herunterhängen, ist zusammengefallen. Die Farbskala der Gouache und Wasserfarbe ist mit der des vorderen Modellteils identisch, aber durch Grau ergänzt und in der Intensität reduziert. Hauptsächlich am rechten Teil dieses Prospekts herrscht die rayonnistische Technik vor.

Auf kargem, spärlich bewachsenem, mit teilweise größeren Felsblöcken übersätem Boden des durchbrochenen Prospekts der Gasse 6 M (Abb. 167) stehen Palmen mit verdorrten Wedeln. Auf dem seichten Geländeabfall der linken Seite ist ein zerfallenes, aus mächtigen Steinblöcken errichtetes Gebäude angeben. Am Oberteil dieses Modellstückes breitet sich der Himmel aus. Rot-, Orange-, Braun-, Grau- und Grüntöne, Gelb und Violett der Gouache und Wasserfarbe herrschen vor.

Der Schlußprospekt (Abb. 168, 169) zeigt Anlehnung an den des vorausgegangenen Bildes. Die kärglich bewachsenen Bergrücken im Vordergrund sind hier allerdings akzentuiert: am linken zieht sich ein geschweiffter Weg am Kamm entlang, am rechten verlaufen mehrere Höhenzüge in sanften Schwüngen. Durch das Tal in der Mitte fällt der Blick auf ein Hochplateau mit einem steilen Abfall und auf Gebirgszüge im Hintergrund. Über niedrigem Horizont erstreckt sich der bewölkte Himmel. Die Gouache umfaßt lediglich helle Pastelltöne, die völlig identisch sind mit denen des vorherigen Schlußprospekts. Die rayonnistische Gestaltungsweise ist mit einer den Himmel und die Wolken flachreliefierenden Maltechnik verbunden.

Dritter Aufzug

"Im Gebiete des Grales"

Modell des ersten Bildes bis zu der Stelle, an der Gurnemanz spricht: "Mittag.-/ Die Stund' ist da./ Gestatte, Herr, daß dein Knecht dich geleite!-" (Ä der Bezeichnung: 3^{ème} acte) (Abb. 170, 171/Kat. Nr. 53).

Die Dekorationen sind über fünf Gassen so angeordnet, daß der Bühnenraum vom Vordergrund zum Hintergrund trichterförmig verengt wird. Die präzise Beschriftung der Kartonteile macht deren genaue Standortbestimmung leicht. Ein Vorhangbogen in der vordersten Gasse rahmt den Ausschnitt. Das einzige bühnenübergreifende Modellteil ist ein als "Rideau" bezeichneter durchbrochener Prospekt in der Gasse 2 R. Den Raum zwischen ihm und der Rampe, bzw. dem Vorhangbogen nehmen Versatzstücke ein, die auf beiden Seiten der ersten Gasse gestaffelt sind. Das linke rampenparallel angeordnete reicht durch die Abwinkelung des diagonal die Ebene 1 V bis 1 R übergreifenden Setzstücks bis zur Gasse 2 V. Rechts ist eine fast identische Konstruktion vorhanden: das rampenparallele Stück ist in die Gasse 0 - 1 gesetzt, das diagonale, dreifach geteilte überspannt die Gasse 1 V zu 1 - 2 und wird über den von 1 - 2 zu 2 M gehenden Abknick bis zur Gasse 2 R weitergeführt. Eine weitere Kombination aus Versatzstücken schließt sich auf der linken Bühnenseite an. Sie besteht aus einem "Géométral au 2 R jardin", an den ein mit einem "Géométral au 3 V jardin" verbundener "Oblique du 2 R au 3 V" angeklebt ist. Auf "3 V cour" hat das rampenparallele Setzstück ein Pendant. Der Schlußprospekt ist in die Gasse 4 V gehängt.

Auf dem durchbrochenen Prospekt der Gasse 2 R (Abb. 172) ist ein Landschaftsausschnitt dargestellt. Sein rechter Teil wird von einer Baumgruppe bestimmt, deren Stämme unregelmäßig gewachsen sind und deren lichtetes Laubwerk sich am oberen Teil des Kartonstücks fortsetzt. Ein Bach trennt diese Gruppe von einem Wald, der am äußersten rechten Rand angedeutet ist.

Am inneren Kontur des linken Seitenteils ist ein niedriger, von Felsblöcken umlagerter Baum angegeben. Eine Ebene und Bergzüge erstrecken sich hier in den Hintergrund, wo sich über dem niedrigen Horizont der bewölkte Himmel ausdehnt. Schwarze Tuschezeichnung ist in Blau-, Braun- und Grüntönen, Gelb und Grau aquarelliert.

Auf dem Schlußprospekt (Abb. 173) schiebt sich von rechts ein bewaldeter Hügelrücken in eine weite Wiesen- und Feldlandschaft, die im Hintergrund von einem Waldstreifen und Bergen begrenzt wird. Vereinzelte Bäume und Sträucher, sowie verstreut herumliegende Felsbrocken setzen Akzente. Am oberen Rand ist ein stark verzweigter Ast mit lichtem Blattwerk aufgeklebt. Die Federzeichnung ist in Grün-, Blau- und Rottönen, Gelb und Weiß aquarelliert.

Modell des zweiten Bildes zu der Szene, wenn Gurnemanz, Parsifal und Kundry durch das Gralsgebiet zur Gralsburg schreiten. ($\hat{=}$ der Bezeichnung: Panorama) (Abb. 174/Kat. Nr. 54).

Ähnlich wie beim ersten Aufzug ist der Wandel-Prospekt hier in Form eines langen, 2,20 m messenden Karton-Modellstücks realisiert. Wegen der entgegengesetzten Bewegungsrichtung ist die Erzählrichtung spiegelbildlich verdreht, geht jetzt also von rechts nach links. In der Mitte ist der geöffnete Tunnel dargestellt, der sich, wie die offenen Seiten erkenntlich werden lassen, nach links hinzieht. Säulen stützen den überhängenden Fels. Mächtige Felswände grenzen diese Szene rechts von einer felsigen, mit Bäumen bestandenen Landschaft ab. Im Hintergrund wird ein von Gebirgszügen flankierter See deutlich, über dem sich der Himmel erstreckt.

Die schwarze Federzeichnung auf beigem Karton ist in Braun, Ocker, Grün, Blau und Violett aquarelliert.

Modell zur dritten Szene, ab der Stelle: "Geleiten wir im bergenden Schrein/ den Gral zum heiligen Amte,/ wen berget ihr im düstren Schrein/ und führt ihr trauernd daher?"

Dieses Bild, das wieder die Gralsburg zum Thema hat, stimmt völlig mit dem entsprechenden des ersten Aufzugs (Abb. 146, 147) überein.

3. Untersuchungen

3.1. Die künstlerische Ausführung der Modelle

Il ne faudrait pas se figurer qu'un décor de théâtre soit la peinture grossière que nous croyons apercevoir quand, par hasard, nous sommes placés près de la scène. Un décor, à l'Opéra surtout, est un vrai tableau. Imaginez par la pensée une toile de deux mètres agrandie cent fois, par exemple, et vous aurez un décor; de sorte que si inversement vous regardez un décor par le petit bout de la lorgnette, vous avez devant vous une vraie peinture à laquelle ne manque pas un détail, trop détaillée même.

Auf diese illustrierende Weise räumte Louis Schneider in einem in "Le Soleil" vom 1. November 1897 erschienenen Artikel dem Bühnenbild seine künstlerische Bedeutung ein. Er setzte ihn mit der Beschreibung der zur Errichtung einer Bühnendekoration notwendigen Arbeitsweise fort, wobei er alle Schritte vom Entwurf bis zum endgültigen Bild und die handwerklichen Besonderheiten nannte:

Ce croquis adopté le décorateur a fait une maquette qui est la réduction proportionnellement mathématique de ce que sera le décor: une maquette est toujours à l'échelle de trois centimètres par mètre; rien n'y est omis, ni peinture, ni dorure, ni portes si c'est une maison, ni arbres si c'est un jardin. C'est rigoureusement le décor tel qu'il sera exécuté.

Pour l'exécution, on commence par fabriquer des châssis, soit carrés, soit ouvragés, selon le décor à confectionner; sur ces châssis sont fixées des toiles; et alors seulement, ce travail de menuiserie terminé, commence le travail du décorateur. Les châssis sont posés à terre, car un décor de l'Opéra a près de 2.000 mètres de superficie, et il serait difficile, on le comprend, de trouver un atelier d'une hauteur suffisante. Le peintre se promène sur la toile en chaussons; il est muni d'un grand balai-pinceau qui lui permet de peindre sans se baisser. Il est inutile d'ajouter que, sur la toile enduite de colle, la maquette a été dessinée au trait et que le peintre recouvre ce dessin de couches de couleurs délayées à l'eau. Chaque élève décorateur est chargé d'une couleur: l'un fait le vert, l'autre le rouge, etc.; c'est le patron, l'..., qui vient jeter ça et là sur la toile les reflets de lumière, appliquer les feuilles d'or. Tout ce travail est une merveille de rapidité. On se demande comment un peintre peut ainsi arriver à réaliser avec une pareille précision les effets de perspective et de coloration. Le fait est que

cela tient du prodige ... ou plutôt du métier. Il est bon d'ajouter que l'on ne juge de l'effet, qu'une fois le décor est installé sur le théâtre et qu'il faut quelquefois le retoucher, car la lumière électrique rend les tons très crus.

In dem geschilderten Verfahren wurden am Palais Garnier in einem Zeitraum von 23 Jahren zu allen Werken Richard Wagners (außer 'Der fliegende Holländer' und den von ihm selbst abgelehnten Jugendwerken) 36 Modelle und Bühnenbilder errichtet. Dabei hatten 13 Bühnenbildner, von denen fünf - Amable, Carpezat, Jambon, Rochette und Simas - eigenverantwortlich arbeiteten und die restlichen in Künstlergemeinschaften tätig waren, 20 reine Landschaftsszenen, 11 Interieurs, zwei Architektur-bilder und drei gemischte Landschafts- und Architekturdekorationen anzufertigen.

In dem aufgeführten Artikel wird daraufhingewiesen, daß die Werkstattmodelle strenggenommen die bis ins Detail präzi-sierten Vorstufen der Dekorationen seien. Ottmar Schubert^h pflichtet dieser Aussage bei und weist den Modellen ihren Rang zu, indem er schreibt:

Es [das Bühnenbildmodell] ist der wichtigste Teil der gesamten Planung. In ihm vereinigt sich alles, aus ihm ist alles in Grundriß und Aufriß ersichtlich. Nach ihm werden die einzelnen Dekorationsteile in maßstäblichen Detailzeichnungen festgelegt und angefertigt.¹⁾

Die Modelle können sogar als das eigentliche Kunstwerk angesehen werden, da sie eigenhändig vom Künstler ausgeführt sind und da er in ihnen seine Absichten und Vorstellungen vom Aussehen der endgültigen Szenerie genauestens artikuliert hat. Darüberhinaus können bei ihrer Anfertigung technische Bedingungen, die bei den späteren, großdimensionierten Bühnenbildern zu Modifikationen führen müssen, unbeachtet bleiben. Dieser Faktor der größeren Unmittelbarkeit der Modelle - im Vergleich zu den Dekorationen - vermitteln ihnen einen künstlerischen Wert, durch den sie sich der Bedeutung von Gemälden nähern.

Es darf dabei aber nicht übersehen werden, daß sie den 'in sich geschlossenen' kompositorischen Charakter, der einem Gemälde eigen ist, nicht besitzen. Sie erscheinen dadurch, daß sie aus mehreren Teilen zusammengesetzt und dreidimensionalisiert sind, gewissermaßen als 'offene' Komposition. Nur unter bestimmten Bedingungen, wie der Betrachtung aus der Distanz und unter rechtem Winkel, und der optischen Täuschung des Auges, die die räumlichen Abstände zwischen den Kulissen überbrückt und eine Fluchtperspektive annimmt, kann ein Zustand erreicht werden, der der 'inneren Geschlossenheit' eines Gemäldes nahekommmt.

Da durch das Moment der Direktheit in der künstlerischen Gestaltung die Verbindung zum Gemälde hergestellt, durch den 'offenen' Charakter aber auch die zur großdimensionierten Bühnendekoration gewahrt ist, kann dem Modell somit eine Mittelstellung zwischen den beiden Antipoden der Kunstsphäre zugewiesen werden.

In seinem Artikel wundert sich Louis Schneider, wie im Bühnenbild die künstlerischen Effekte von Perspektive und Kolorit erreicht werden können. Er weist damit auf eine Problematik hin, die die Besonderheit der Bühnenbild-Komposition berührt und die den Verfasser zu einem Versuch anregte, die künstlerische Gestaltung der Modelle, stellvertretend für die Bühnendekorationen, zu erhellen. Ausgangspunkt seiner Überlegung war, daß durch die räumliche Distanz zwischen Vorder-, Mittel- und Hintergrund beim Bühnenbild, wie auch beim Werkstattmodell, besondere Verfahrensweisen zur Erzeugung der Perspektive angewendet werden mußten, die mit denen beim Gemälde benutzten nicht identisch sein konnten. Besonders hatte er dabei an die Möglichkeit der stufenweisen, vom Vorder- zum Hintergrund fortschreitenden Auflockerung der malerischen Disziplin oder der Aufgabe der Sorgfalt im Detail gedacht. Um möglichst allgemeinverbindliche Aussagen aus der Untersuchung über die malerische und koloristische Ausführung, die Modellierung spezifischer Partien und den Stil einzelner

ausgewählter, repräsentativer Kulissen zu erhalten, wurden die 36 Werkstattmodelle gattungsmäßig in zwei Gruppen aufgeteilt, nämlich Landschaftsbilder und Architekturbilder, wobei zu den letzten Interieurs miteinbezogen wurden. Innerhalb der Gattungen wurden drei Reihen gebildet, in denen Modellteile entsprechend ihrer räumlichen Stellung - Vorder-, Mittel- und Hintergrund - zusammengefaßt wurden.

3.1.1. Untersuchung der Landschaftsmotive

3.1.1.1. Bühnenvordergrund

Aus jedem der neun behandelten Bühnenwerken Wagners wurden aus einem oder mehreren Modellen die 15 bedeutendsten Kulissen²⁾ ausgewählt, die zwar in den Darstellungen und den Farbtypen - Aquarell, Gouache, Kohle - differieren, die sich aber darin gleichen, daß es sich bei allen um sogenannte Baumstücke handelt und sie die beiden vorderen Gassen einnehmen.

Malerische und koloristische Ausführung

Hier sind zwei Typen zu unterscheiden, nämlich den der flächigen Ausmalung mit sich teilweise überlagenden, polychromen Farben, häufig aber auch monochromer Farbigkeit, und den der subtilen, in der Kolorierung differenzierten Ausführung. Bei neun Kulissen sind diese beiden Typen vermischt, und zwar in der Form, daß schwieriger zu präzisierende Partien, wie das Laubwerk oder der Erdboden, der ersten Kategorie, leichter zu modellierende Teile, wie Baumstämme und Astwerk, der zweiten angehören. Sechs Stücke sind einem Typus vollständig zuzuordnen, wobei der der subtilen malerischen Gestaltung häufiger vorkommt.

Vier der 15 Dekorationsteile erhielten eine besondere Behandlung, die sich bei zweien als Konturierung oder Binnenzeichnung

in schwarzer Tusche zur Ergänzung und Präzisierung, bei zwei weiteren als Netzgewebe mit koloriertem, aufgetupftem Gips zur Angabe von freiem Ast- und Laubwerk darstellte.

Die Nuancierung der Farben wies zum Großteil einen naturalistisch wahrheitsgetreuen Charakter auf; lediglich bei Kulissen, die eine phantastische oder exotische Vegetation aufweisen mußten, ist eine phantasievolle, nicht naturalistische Farbzusammenstellung gewählt worden. Eine Ausnahme bildet hierbei das nach der künstlerischen Absicht als Grisaille gestaltete Modellteil zu 'Rheingold'.

Modellierung spezifischer Partien (Blattwerk)

Die Analyse ergab zwei Darstellungsgruppen: die der naturalistisch gegenständlichen Form und die der ungegenständlichen Manier. Der zweite Typ hat den größeren Anteil an den ausgewählten Modellstücken. Er ist wiederum in zwei Untergruppen aufgespalten, nämlich in die, bei der das Laub flächenhaft angedeutet und die, wo es durch Farbtupfer artikuliert ist. Auch hier dominiert die zweite Kategorie derart, obwohl beide Formen auch miteinander vermischt vorkommen, daß die zentrumsnahen Teile meistens durch Farbtupfer modelliert sind, während das Blattwerk an den Außen- und Oberseiten in der Gestalt von Farbflächen dargestellt ist.

Was die Farbnuancierung und -zusammensetzung anbelangt, so sind die obigen Ausführungen auch hier verbindlich.

Stil

Die Überprüfung deckte zwei stilistisch verschiedene Tendenzen auf, deren eine als naturalistisch, deren andere als frei oder illusionistisch kategorisiert werden könnte. Beide Stilkategorien stehen in einem ausgewogenen Verhältnis zueinander, wobei keineswegs eine Kulisse einem spezifischen Typ verbunden

sein muß, sondern beide in Mischformen aufweisen kann. Interessanterweise sind dabei die komplexeren Partien im zweiten, stilistisch ungebundeneren Typ, die besser zu artikulierenden Teile im ersten, stilistisch präzisieren, naturalistisch erscheinenden Typ gestaltet.

3.1.1.2. Bühnenmittelgrund

Diese Untersuchungsreihe besteht wiederum aus 15 Teilen³⁾, die aus 12 Werkstattmodellen zu acht Werken Wagners stammen, Sie waren zwischen der vierten und sechsten Gasse angeordnet. Die größere Bandbreite rührt aus ihrer unterschiedlich tiefen Erstreckung in den Bühnenhintergrund her. Allen hier zusammengefaßten Dekorationsteilen ist aber bis auf einen Fall, wo es sich um einen Schlußprospekt handelt, gemeinsam, daß sie jeweils die mittlere Position des Modells einnehmen, dem sie zugehören. Die Darstellungen und die Farbtypen der einzelnen Stücke sind ebenfalls verschieden, zum Großteil sind sie aber Baumstücke.

Malerische und koloristische Ausführung

Die beiden zuvor beobachteten Gestaltungsweisen, die der flächigen Kolorierung und die der kontrollierten, farblich differenzierten Ausmalung, sind auch hier angewandt. Die reinen Formen überwiegen, Mischtypen sind jedoch auch vorhanden. Die der zweiten Kategorie angehörende Ausführungsart kommt dabei häufiger vor, als die kaum präzierte Gestaltungsweise.

Wie auch bei den Dekorationsteilen des Vordergrundes sind naturalistisch wahrheitsgetreue Farbkompositionen immer dann verwendet worden, wenn vom Thema her die farblich phantasievolle Gestaltung ausgeschlossen war.

Modellierung spezifischer Partien (Blattwerk)

Hier sind die naturalistisch verbildlichende und die ungegenständliche Art als die beiden Gestaltungstypen zu unterscheiden. Die zweite Darstellungsweise überwiegt dabei. Die beiden zuvor festgestellten Untergruppen der zweiten Kategorie - Modellierung des Blattwerks als Farbfläche oder in tupfenartiger Form - sind nach wie vor vorhanden. Sie stehen in ausgeglichenem Verhältnis zueinander, wobei im Vergleich zu den Vordergrund-Teilen Mischungen der zwei Typen nicht mehr vorkommen.

Die farbkompositorische Behandlung entspricht dem oben Gesagten.

Stil

Die schon bekannten Stilmerkmale - naturalistisch konventionell und illusionistisch frei - sind hier ebenfalls zu beobachten. Die im vorigen Untersuchungsabschnitt dargestellten Anwendungsformen, wie auch das miteinander vermischte Vorkommen der beiden stilistischen Tendenzen sind noch immer verbindlich.

3.1.1.3. Bühnenhintergrund

Bei den aus neun Modellen zu sechs Werken Wagners stammenden neun Teilen ⁴⁾ handelt es sich mit Ausnahme eines Versatzstücks ausschließlich um Schlußprospekte, also um Dekorations-teile, die wegen der 'in sich geschlossenen' Landschaftsdarstellung einem Gemälde am nächsten stehen. Sie sind alle zwischen der siebten und der neunten Gasse angeordnet gewesen. Obwohl sie zwar vom Thema her differieren, sind sie sich darin gleich, daß sie Landschaftsmotive zum Gegenstand haben.

Malerische und koloristische Ausführung

Die Untersuchung führte zu dem Ergebnis, daß die Stücke ausnahmslos in subtiler, sorgfältiger und farblich differenzierender Manier gestaltet wurden. Großflächige, mit schnellem Pinselschlag vorgenommene Kolorierung ist nicht festzustellen. Entsprechend der Thematik sind zu großen Teilen naturalistische Farbkompositionen angewandt worden, teilweise jedoch auch von der Phantasie bestimmte.

Stil

Die naturalistisch konventionellen Stilmerkmale sind die einzig zu beobachtenden.

3.1.2. Untersuchung der Architekturmotive

3.1.2.1. Bühnenvordergrund

Aus 11 Werkstattmodellen, von denen zwei Architektur- und neun Interieurmotive aufweisen, zu sechs Bühnenwerken wurden die repräsentativsten 11 Teile⁵⁾ zur Untersuchung ausgewählt. Sie sind alle in den ersten drei Gassen angeordnet gewesen und unterscheiden sich natürlich in den Darstellungen, wie auch im Farbtyp, besitzen aber architektonische Elemente als gemeinsames Merkmal.

Malerische und koloristische Ausführung

Die beiden bei den Landschaftsszenen bereits festgestellten Gestaltungstypen - flächige Ausmalung und subtile, koloristisch differenzierte Ausführung - kommen auch hier vor. Anteilmäßig unterliegt der erste Typ dem zweiten, vereinzelt sind auch Mischformen vorhanden.

Was die Farbnuancierung anbetrifft, sind ausschließlich architekturenspezifische, also naturalistisch veristische, Kolorite verwendet worden.

Stil

Die Kulissen weisen in ihrer Gesamtheit naturalistische Stilmerkmale auf.

Modellierung spezifischer Partien (Architekturdetails)

Bei den Architekturdetails konnten zwei Gruppen unterschieden werden, nämlich die der stilistisch korrekten und die der illusionistischen Form. Der erste Typus dominiert eindeutig, was eine Einschränkung der Phantasie und eine starke Orientierung an historischen Architekturstilen bedeutet.

3.1.2.2. Bühnenmittelgrund

Die aus acht Modellen zu sechs Werken stammenden zehn Teile⁶⁾ sind größtenteils zwischen der vierten und der sechsten Gasse angeordnet gewesen, in vier Ausnahmefällen befanden sie sich aber bereits in weiter vorgerückter Position, in einem auf dem nächst zurückgesetzten Niveau. Dies rührt daher, daß einige Stücke diagonal angeordnet waren und mitunter mehrere Gassen überspannten. Bis auf einen Schlußprospekt gehören aber alle dem Mittelgrund des Modells an, dem sie entstammen.

Malerische und koloristische Ausführung

Die beiden vorher unterschiedenen Gestaltungstypen sind auch hier vorhanden. Der der sorgsamten Ausführung und der differenzierten Kolorierung ist gegenüber dem der flächigen Ausmalung vorherrschend. In geringem Maße kommen auch Misch-

formen der beiden Typen vor.

In der Farbzusammensetzung ist kein Unterschied zu den Vordergrundteilen festzustellen.

Stil

Der naturalistische Stil ist der einzig feststellbare.

Modellierung spezifischer Partien (Architekturdetails)

Bei den Architekturdetails, wo die beiden oben beschriebenen Gruppen weiterhin zu beobachten sind, überwiegt der historisch stilechte Typ.

3.1.2.3. Bühnenhintergrund

Zu dieser Untersuchung standen nur zwei Teile⁷⁾ aus zwei Modellen zu zwei Bühnenwerken zur Verfügung. Sie sind beide Schlußprospekte und in die siebte, bzw. achte Gasse gehängt gewesen.

Malerische und koloristische Ausführung

Beide zuvor festgestellten und beschriebenen Gestaltungsweisen sind vertreten. Die subtile, farblich differenzierte Ausführung ist dabei gegenüber der flächigen Ausmalung dominant. Teilweise sind die beiden Typen miteinander verschmolzen. Die Farbkomposition ist am architektonischen Charakter orientiert.

Stil

Die Dekorationsstücke sind dem naturalistischen Stil verpflichtet.

Modellierung spezifischer Partien (Architekturdetails)

Bei den Architekturdetails sind der stilistisch korrekte und der illusionistische Typ anteilmäßig vertreten.

3.1.3. Folgerungen

Landschaftsmotive

Malerische und koloristische Ausführung

	größte Häufigkeit	mittlere Häufigkeit	kleinste Häufigkeit
Vordergrund	Mischform	subtile, farblich differenzierte Gestaltung (Typ 1)	flächige Ausmalung (Typ 2)
Mittelgrund	Typ 1	Typ 2	Mischform
Hintergrund	Typ 1	Typ 2	Mischform

Modellierung spezifischer Partien (Blattwerk)

Vordergrund	ungegenständliche Darstellung (Typ 1)		gegenständliche Darstellung (Typ 2)
Mittelgrund	Typ 1		Typ 2

Untergruppen

Vordergrund	flächige Darstellung (Typ 1)	tupfenförmige Darstellung (Typ 2)	Mischform
Mittelgrund		Typ 1 ↔ Typ 2	

Stil

	größte Häufigkeit	mittlere Häufigkeit	kleinste Häufigkeit
Vordergrund		Naturalismus (Typ 1) $\leftrightarrow$ Illusionismus (Typ 2) $\leftrightarrow$ Mischform	
Mittelgrund		Typ 1 $\leftrightarrow$ Typ 2 $\leftrightarrow$ Mischform	
Hintergrund	Typ 1		

Bei der malerischen und koloristischen Ausführung setzt sich vom Vorder- zum Hintergrund eine Tendenz der präziseren Darstellung durch, insofern die in der vorderen Ebene dominante Mischform zugunsten der subtileren, farblich differenzierten Gestaltung und der flächigen Ausmalung reduziert werden.

Vom Mittel- zum Hintergrund wird die erreichte Stufe der Präzisierung beibehalten. Das bedeutet mit anderen Worten, daß im Vordergrund des Modells eine relativ freie und großflächige Modellierung vorherrscht, deren anteilmäßig vorhandenen, gebundenen Partien schrittweise nach dem Hintergrund hin durchdringen und zu einer subtileren, präziseren und farblich differenzierteren Darstellung führen.

Die Tendenz der Präzisierung fällt auch bei der ungegenständlichen Darstellung des Blattwerks auf, wo die dominierende flächige Modellierungsart des Vordergrundes einem ausgeglichenen Verhältnis beider Typen weichen muß. Dies heißt auf andere Lesart, daß die differenziertere - tupfenförmige - Form an Anteil gewonnen hat.

Daß der Naturalismus, der Illusionismus und deren Mischform auf den vorderen und mittleren Ebenen in ausgeglichenem Verhältnis zueinander stehen und sich im Hintergrund die naturalistisch konventionelle Darstellungsweise alleine durchsetzt, kann ebenfalls als ein Hang zu größerer Genauigkeit in der motivischen Gestaltung interpretiert werden.

Diese Beobachtungen führen zu der Erkenntnis, daß bei den Modellen und sicherlich auch bei den Bühnenbildern, entgegen der anfänglich geäußerten Vermutung, die malerische Disziplin und stilistische Sorgfalt analog zu der räumlichen Rückversetzung der Kulissen gesteigert wurden. Es ist aber noch einmal daraufhinzuweisen, daß diese Aussage für die untersuchten Modellteile nur relativ und nicht absolut verbindlich ist.

Architekturmotive

Malerische und koloristische Ausführung

	größte Häufigkeit	mittlere Häufigkeit	kleinste Häufigkeit
Vordergrund	subtile, farblich differenzierte Gestaltung (Typ 1)	flächige Ausmalung (Typ 2)	Mischform
Mittelgrund	Typ 1	Typ 2	Mischform
Hintergrund	Typ 1	Typ 2	Mischform

Stil

Vordergrund	Naturalismus		
Mittelgrund	Naturalismus		
Hintergrund	Naturalismus		

Modellierung spezifischer Partien (Architekturdetails)

Vordergrund	stilistisch korrekt (Typ 1)		illusionistisch (Typ 2)
Mittelgrund	Typ 1		Typ 2
Hintergrund		Typ 1 ↔ Typ 2	

Eine auf Genauigkeit bedachte malerische und koloristische Gestaltungsweise beherrscht alle drei Bühnenniveaus, insofern die subtile, farblich differenzierte Ausführung die flächiger angelegte, unpräzisierte und auch die Mischform überwiegt.

Der allen Stücken aller Gassen verbundene naturalistische Stil unterstreicht die Bemühung um Genauigkeit und Wiedergabe dort, wo sie erfordert werden.

Diese Tendenz wird lediglich bei der Modellierung der architektonischen Details gebrochen, als hier der stilistisch korrekte Typ in den beiden vorderen Bühnengründen zwar vorherrscht, im Hintergrund der freieren, nicht historisch gebundenen Form aber einen Teil der Dominanz abtreten muß.

Beim Vergleich der Untersuchungsergebnisse der beiden Motive wird deutlich, daß der generelle Unterschied in der Modellierung der Landschafts- und der Architekturszenen darin besteht, daß bei den ersten der Vordergrund relativ frei gestaltet ist und nach dem Hintergrund hin eine Präzisierung stattfindet, während bei den zweiten die genaue Darstellung alle Modellteile beherrscht.

Über die Gründe der von Motiv zu Motiv verschiedenen Ausführungsarten lassen sich nur Mutmaßungen anstellen. Die Tendenz zur Präzisierung nach hinten bei den Landschaftsbildern hängt möglicherweise damit zusammen, daß der nahe der Rampe sitzende Betrachter die vorderste Kulisse nicht in ihrer Gesamtheit erfassen, die rückwärtigeren aber gut differenzieren kann, während das Auge des weiter davon entfernten die "peinture grossière", von der Louis Schneider spricht, optisch ausgleichen kann und auch die hintersten Dekorationen durch die Exaktheit der Malerei gut wahrzunehmen vermag. Gegenüber den stilisierbaren Naturformen muß das Architekturmotiv wahrscheinlich aus Harmoniegründen selbst im Vordergrund deutlich gestaltet sein, denn eine Andeutung hier und eine präzisierte Darstellung auf den hinteren Ebenen könnte einen Bruch in der Einheit hervorrufen.

Erkenntnisse über die Perspektive ergaben sich bei dieser Untersuchung nicht. Vergleiche zwischen Kulissen verschiedener Gassen hatten allerdings gezeigt, daß häufig das Verfahren der linearperspektivischen Verkleinerung nach dem Hintergrund hin angewandt wurde. Vereinzelt war dieses mit einer Luftperspektive, hervorgerufen durch die farbliche graduelle Aufhellung, gekoppelt; im allgemeinen weisen die Modellteile jedoch annähernd gleiche Farbintensität auf.

3.2. Die Beachtung von Wagners Szenenangaben in den Bühnenbildern des Palais Garnier

3.2.1. Lohengrin

Erster Aufzug

Eine Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen [Abb. 12, 13]. Der Fluß macht dem Hintergrunde zu eine Biegung, so daß rechts durch einige Bäume der Blick auf ihn unterbrochen wird und man erst in weiterer Entfernung ihn wieder sehen kann.

Im Vordergrund links [Abb. 12, 13] eine mächtige alte Eiche (Gerichtseiche) [Abb. 12, 13]

Die Anweisungen Wagners sind insofern beachtet worden, als die Eiche mit dem vorgesetzten Königssitz - allerdings in einer mehr zur Bühnenmitte gerückten Position - den Vordergrund beherrscht. Eine Baumreihe, die auf der rechten Seite den Ausschnitt begrenzt, führt zum Flußufer und verdeckt den äußeren rechten Teil des von links in einer Biegung herangeführten Stromes.

Am Ende der zweiten Szene wird auf eine (Terrain-) Erhöhung am Flußufer hingewiesen. Da sie im Grundriß als praktikabel ausgewiesen ist, dürfte sie auch realisiert worden sein. Die als "erhöhter Platz" bezeichnete Stelle, auf der der König steht, mußte im Bühnenbild auch als solche dargestellt worden

sein, da Eintragungen im Grundriß auf Geländeunterschiede aufmerksam machen.

Zweiter Aufzug

In der Burg von Antwerpen [Abb. 17, 18].
In der Mitte des Hintergrundes der Palas (Ritterwohnung), links im Vordergrund die Kemenate (Frauenwohnung); rechts im Vordergrund die Pforte des Münsters; ebenda im Hintergrunde das Turmtor.

Bei der Anordnung der spezifischen Kulissen wurde der Vorschrift Wagners strikte Folge geleistet.

Zur zweiten Szene werden weitere Angaben über die Gestaltung der Kemenate auf der linken Seite gemacht. Der hier erwähnte "Söller" und die ihn beschränkende "Brüstung" gegenüber den "Stufen vor dem Münsterportal" sind im Bühnenbild ebenso anweisungsgetreu ausgeführt worden wie die "untere Tür" der Kemenate, auf die im Text weiter hinten hingewiesen wird.

In dem erläuternden Vorwort zur dritten Szene ist ein "Brunnen" erwähnt, der, wie aus dem Text gefolgert werden kann, im Burghof nahe der Palastpforte angeordnet sein muß und im Bühnenbild tatsächlich zur Rechten der "Pforte des Palas" gegeben ist.

Auch die Kemenate müsse eine "Pforte" besitzen, die nach den Angaben zur vierten Szene "auf den Söller" führe. Diese Textstelle erhellt die weitere Gestaltung der linken Bühnenseite, als zu erfahren ist, daß ein "Hauptweg" den Söller der Kemenate mit dem erhöht stehenden Palas verbinde. Alle diese Elemente sind im Bühnenbild anweisungsgetreu gestaltet worden.

Der den Niveauunterschied zwischen dem Burghof und dem Palas überbrückende, im Text nicht erwähnte Treppenlauf, ist dramaturgisch bedingt, muß doch der Zug der Frauen "auf dem Hauptwege am Palas vorbei und von da wieder nach vorn dem Münster zu" geleitet werden.

Dritter Aufzug

Das Brautgemach [Abb. 22, 23].

In der Mitte des Hintergrundes das reichgeschmückte Brautbett; an einem offenen Erkerfenster ein niedriges Ruhebett, [...]

[...] rechts und links im Hintergrunde [werden] Türen geöffnet, [...]

Die Szenenanweisungen sind im Bühnenbild größtenteils beachtet worden. Die nicht sehr präzisen Angaben verleiteten den Bühnenbildner allerdings zu einer Interpretation, die, indem er das Brautgemach in das eigentliche Bettzimmer und in einen Vorraum unterteilte und sie durch ein Zwillingsportal verband, gegen die Bestimmungen Wagners verstieß. Auch der Ersatz der beiden Türen des Hintergrunds durch das Portal ist nicht statthaft. Er pervertiert die Szene sogar gewissermaßen, als der Zug der Frauen und Männer somit nämlich durch das Brautgemach, die intimste Räumlichkeit, in das Zimmer, in welchem sich das Geschehen abspielte, geleitet worden ist.

Auch mit der Anordnung des Ruhebetts vor der rechten Portalöffnung kollidiert der Bühnenbildner mit den Szenenanweisungen.

3.2.2. Die Walküre

Erster Aufzug

Das Innere eines Wohnraumes [Abb. 24, 25, 26].

In der Mitte steht der Stamm einer mächtigen Esche, dessen stark erhabene Wurzeln sich weithin in den Erdboden verlieren; von seinem Wipfel ist der Baum durch ein gezimmertes Dach geschieden, welches so durchschnitten ist, daß der Stamm und die nach allen Seiten hin sich ausstreckenden Äste durch genau entsprechende Öffnungen hindurchgehen; von dem belaubten Wipfel wird angenommen, daß er sich über dieses Dach ausbreite. Um den Eschenstamm, als Mittelpunkt, ist nun ein Saal gezimmert; die Wände sind aus roh behauenen Holzwerk, hier und da mit geflochtenen und gewebten Decken behangen. Rechts im Vordergrunde

steht der Herd, dessen Rauchfang seitwärts zum Dache hinausführt: hinter dem Herde befindet sich ein innerer Raum, gleich einem Vorratsspeicher, zu dem man auf einigen hölzernen Stufen hinaufsteigt: davor hängt, halb zurückgeschlagen, eine geflochtene Decke. Im Hintergrunde eine Eingangstür mit schlichtem Holzriegel. Links die Tür zu einem inneren Gemach, zu dem gleichfalls Stufen hinauführen; weiter vorne auf derselben Seite ein Tisch mit einer breiten, an der Wand angezimmerten Bank dahinter und hölzernen Schemeln davor 7.

Im Bühnenbild waren alle spezifischen Elemente vorhanden und so gestaltet, daß sie den Anweisungen Wagners entsprachen. Mit großer Phantasie hat der Bühnenbildner einen Saal geschaffen, der den geforderten rustikalen Charakter besaß. Über die Dekorationen und Ausstattungsstücke, wie die erwähnten Decken und der Tisch mit den Schemeln, lassen sich keine Aussagen mehr machen.

Zweiter Aufzug

Wildes Felsengebirge Abb. 29, 30.

Im Hintergrunde zieht sich von unten her eine Schlucht herauf, die auf ein erhöhtes Felsjoch mündet; von diesem senkt sich der Boden dem Vordergrund zu wieder abwärts.

Das Bühnenbild vermittelt die Vorstellung von einer Felsenschlucht in der Form wie Wagner sie intendierte. Obwohl der Boden, wahrscheinlich aus technischen Gründen, nach vorn, das heißt dem Zuschauerraum zu, nicht abgesenkt wurde, sind im Bild den Bestimmungen Wagners, der an einer weiteren Stelle eine "Gebirgshöhe zur Seite" nennt, Folge geleistet worden. Die in derselben Textstelle für die rechte Seite des Vordergrundes angeordnete "Höhle" ist im Grundriß als Durchgang ausgewiesen. Sie dürfte dadurch auch im Bild ausgeführt worden sein.

Dritter Aufzug

Auf dem Gipfel eines Felsenberges [Abb. 33, 34]. Rechts begrenzt ein Tannenwald die Szene. Links der Eingang einer Felsenhöhle, die einen natürlichen Saal bildet: darüber steigt der Fels zu seiner höchsten Spitze auf. Nach hinten ist die Aussicht gänzlich frei; höhere und niedrigere Felssteine bilden den Rand vor dem Abhange, der - wie anzunehmen ist - nach dem Hintergrunde zu steil hinabführt [..].

Der Bühnenbildner hat sich bei diesem Bild über Wagners Vorschrift hinweggesetzt, indem er auf der rechten Seite anstelle des Tannenwaldes ein Felsplateau darstellte, auf der linken einen vereinzelt Baum über felsig kargem Boden anordnete und die geforderte "Felsenhöhle" unterschlug. Auch die Vorstellung von einer "höchsten [Felsen] Spitze", wie von einem jähem Abhang im Hintergrund wurde nicht hervorgerufen.

3.2.3. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg

Erster Aufzug

Der Venusberg [Abb. 37, 38]. Die Bühne stellt das Innere des Venusberges (Hörselberges bei Eisenach) dar. Weite Grotte, welche sich im Hintergrunde durch eine Biegung nach rechts wie unabsehbar dahin zieht. Aus einer zerklüfteten Öffnung, durch welche mattes Tageslicht hereinscheint, stürzt sich die ganze Höhe der Grotte entlang ein grünlicher Wasserfall herab, wild über Gestein schäumend; aus dem Becken, welches das Wasser aufängt, fließt nach dem fernen Hintergrunde der Bach hin, welcher dort sich zu einem See sammelt, [..]. Zu beiden Seiten der Grotte Felsenvorsprünge von unregelmäßiger Form, mit wunderbaren, korallenartigen tropischen Gewächsen bewachsen. Von einer nach links aufwärts sich dehnenden Grottenöffnung, [..].

Im Bühnenbild, in dem alle genannten Einzelheiten realisiert wurden, ist die mit üppiger exotischer Vegetation bewachsene Grotte in der Form wiedergegeben wie Wagner sie gefordert

hatte. Der Bühnenbildner hielt sich so genau an die Anweisungen, daß er an der Stelle, wo im Verlauf des weiteren Geschehens "rosiger Duft" den Hintergrund verschleiern sollte - beim zweiten Bild (Abb. 40, 41) - den Bühnenraum auf vor- derer Ebene durch einen Prospekt verkürzte.

Verwandlung

Tannhäuser steht [..] in einem schönen Tale, über ihm blauer Himmel. Rechts im Hintergrunde die Wartburg, links in größerer Ferne der Hörselberg. - Rechter Hand führt auf der halben Höhe des Tales ein Bergweg nach dem Vordergrunde zu, wo er dann seitwärts abbiegt; in demselben Vordergrunde ist ein Muttergottesbild, zu welchem ein niedriger Bergvorsprung hinaufführt. [Abb. 44, 45]

Die auf Details nicht eingehenden und die Dekorationen nur in großen Formen umschreibenden Szenenangaben Wagners sind im Bühnenbild umgesetzt worden.

In den Anweisungen zum vierten Auftritt wird die Gestaltung der linken Bühnenseite des Vordergrundes erläutert, indem von einem "von der Anhöhe links herab[führenden]" "Waldwege" gesprochen wird. Auch dieser Verfügung wurde entsprochen.

Zweiter Aufzug

Die Sängerkönigliche auf der Wartburg [Abb. 49, 50].
Nach hinten freie Aussicht auf den Burghof und das Tal.

Die über das Aussehen der Sängerköniglichen keine Aufschlüsse gebende, gänzlich unverbindliche Szenennotiz Wagners wurde in- sofern befolgt, als der Saal dargestellt und die Aussicht nach hinten freigehalten wurde. Anstatt auf das Tal, fiel der Blick aber auf Hausdächer, genauso wie eine Ansicht der Außenmauern der Wartburg die des Burghofes ersetzten. Anwei- sungsgemäß waren der am Ende des zweiten Auftritts erwähnte "Balkon", die in der vierten Szene geforderten, "einen großen

Halbkreis bildenden", "erhöhten Plätze" und der im Vordergrunde unter einem von "hölzernen Säulen" gestützten "Baldachin" angebrachte "Ehrensitz" dargestellt.

Dritter Aufzug

Tal vor der Wartburg, links der Hörselberg.
Wie am Schlusse des ersten Aufzugs [Verwandlung], nur in herbstlicher Färbung [Abb. 44, 45].

Der 'architektonische' Aufbau des Bühnenbildes ist im Verwandlungsbild des ersten Aufzugs vorgegeben. Daher sind die dortigen Ausführungen auch hier verbindlich. Die farbliche Umgestaltung der Dekorationsteile ist vorschriftsgemäß durchgeführt worden (vgl. S. 121).

3.2.4. Die Meistersinger von Nürnberg

Erster Aufzug

Das Innere der Katharinenkirche in schrägem Durchschnitt [Abb. 55, 56]
Von dem Hauptschiff, welches links ab dem Hintergrunde zu sich ausdehnend anzunehmen ist, sind nur noch die letzten Reihen der Kirchenstuhlbänke sichtbar; den Vordergrund nimmt der freie Raum vor dem Chor ein; dieser wird später durch einen Vorhang gegen das Schiff zu gänzlich geschlossen.
[...] der Hauptauszug, welcher links dem Hintergrunde zu anzunehmen ist [...].

Dieses Bühnenbild hatte mit den Anweisungen nur die Ausrichtung im schrägen Durchschnitt gemein, wich aber in seiner sonstigen Gestalt völlig von Wagners Bestimmungen ab. So tritt der "freie Raum vor dem Chor" aus der Langhausachse heraus und nimmt die Form einer großen Nebenkapelle an, was durch seine Anlage auf tieferem Niveau noch verstärkt wird. Der größte Verstoß gegen Wagners Vorschriften, der gleichzeitig der

gravierendste Beweis für die Heterogenität dieses Bühnenbildes ist, besteht in der Ausrichtung der Bankreihen im Kirchenschiff nach links, also vom Chor weg. Der Hauptausgang hätte sich dadurch ebenso falsch auf der rechten Seite befinden müssen.

Zweiter Aufzug

Im Vordergrunde eine Straße im Längendurchschnitt.

[Abb. 58, 59]

Die Straße wird in der Mitte von einer schmalen Gasse, nach dem Hintergrunde zu krumm abbiegend, durchschnitten, so daß sich in Front zwei Eckhäuser darbieten, von denen das eine reichere - rechts - das Haus Pogners, das andere einfachere - links - das des Hans Sachs ist. - Zu Pogners Hause führt von der vorderen Straße aus eine Treppe von mehreren Stufen: vertiefte Tür, mit Steinsitzen in den Nischen. Zur Seite ist der Raum, ziemlich nahe an Pogners Hause, durch eine dickstämmige Linde abgegrenzt; grünes Gesträuch umgibt sie am Fuß, vor welchem auch eine Steinbank angebracht ist. - Der Eingang zu Sachs' Hause ist ebenfalls nach der vorderen Straße zu gelegen: eine geteilte Ladentür führt hier unmittelbar in die Schusterwerkstatt; dicht dabei steht ein Flieder (Holunder) baum, dessen Zweige bis über den Laden hereinhängen. Nach der Gasse zu hat das Haus noch zwei Fenster, von welchen das eine zur Werkstatt, das andere zu einer dahinterliegenden Kammer gehört.

Der Bühnenbildner hat zwar den Charakter des Darzustellenden erfaßt, die Szenenangaben Wagners aber in großem Maße außer acht gelassen. Die auffallendsten Abweichungen betrafen die beiden Häuser, die nicht als Eckhäuser, sondern als in einem Verband stehende Bauwerke gegeben waren. Weiterhin führte der Aufgang zu Pogners Haus nicht weisungsgemäß von der Straße, was von der Rampe her bedeutete, sondern von der in der Mittelachse der Bühne verlaufenden Gasse heran.

Dritter Aufzug

In Sachs' Werkstatt. [Abb. 63, 64]
Kurzer Raum. Im Hintergrunde die halb geöffnete Ladentür,
nach der Straße führend. Rechts zur Seite eine Kammertür.
Links das nach der Gasse gehende Fenster, mit Blumenstöcken
davor, zur Seite ein Werkisch [...].

Da Wagner über das architektonische Aussehen des Raumes keine
detaillierten Angaben machte, blieb dem Bühnenbildner die
Freiheit der Interpretation. Er schuf eine Werkstatt, die
insofern mit den Anweisungen übereinstimmte, als die Türen
und das Fenster an den vorgeschriebenen Stellen angebracht
und so die Richtungen des Raumes gewahrt waren.

Verwandlung

Ein freier Wiesenplan, im fernerer Hintergrunde die
Stadt Nürnberg [Abb. 67, 68]
Die Pegnitz schlängelt sich durch den Plan. [...] das
Ufer der Festwiese [...]. Eine erhöhte Bühne mit Bänken
und Sitzen darauf ist rechts zur Seite aufgeschlagen; [...]
ebenfalls [...] die Sängerbühne [...]. Zelte [...] be-
grenzen im übrigen die Seiten des vorderen Hauptraumes.

Bei diesem mit viel Einfühlungsvermögen gestalteten, einen
großen Formenreichtum besitzenden Bühnenbild sind alle An-
forderungen Wagners eingehalten und so umgesetzt worden, daß
der Charakter einer Festwiese am Flußufer gegenüber der
Stadt Nürnberg vollendet zur Geltung kam.

3.2.5. Siegfried

Erster Aufzug

Wald [Abb. 73, 74]
Den Vordergrund bildet ein Teil einer Felsenhöhle, die
sich links tiefer nach innen zieht, nach rechts aber gegen
drei Viertel der Bühne einnimmt. Zwei natürlich gebildete
Eingänge stehen dem Walde zu offen: der eine nach rechts,

unmittelbar im Hintergrunde, der andere, breitere, ebenda seitwärts. An der Hinterwand, nach links zu, steht ein großer Schmiedeherd, aus Felsstücken natürlich geformt; künstlich ist nur der große Blasebalg: die rohe Esse geht - ebenfalls natürlich - durch das Felsendach hinauf. Ein sehr großer Amboß und andere Schmiedegerätschaften.

In allen Punkten mit den Szenenvorschriften übereinstimmend, zeigt das Bühnenbild die breitgelagerte Höhle Mimes und einen Teil der durch die hintere Öffnung einsehbaren Waldlandschaft. Ob die beweglichen Gegenstände, wie Schmiedeeinrichtungen und -gerätschaften, an den vorgeschriebenen Stellen angebracht wurden, kann nicht nachgewiesen werden.

Zweiter Aufzug

Tiefer Wald [Abb. 77, 78]

Ganz im Hintergrunde die Öffnung einer Höhle. Der Boden hebt sich bis zur Mitte der Bühne, wo er eine kleine Hochebene bildet; von da senkt er sich nach hinten, der Höhle zu, wieder abwärts, so daß von dieser nur der obere Teil der Öffnung dem Zuschauer sichtbar ist. Links gewahrt man durch Waldbäume eine zerklüftete Felswand.

Diese Bühnenbild zeigte in seiner Anlage in großem Maße Übereinstimmung mit den Vorschriften. Der Bühnenbildner illustrierte darin auf sehr phantasievolle Art und in einer reichen Formensprache die Vorstellung von Fafners Höhle und ihrer näheren Umgebung. Eine gerügfähige Abweichung von den Szenangaben ergab sich dadurch, daß die erwähnten "Waldbäume" auf der linken Seite unterschlagen wurden und an ihre Stelle ein nicht geforderter Baum zur Rechten der Mittelachse trat.

Dritter Aufzug

Wilde Gegend am Fuße eines Felsenberges [Abb. 84, 85], welcher nach links hin steil aufsteigt.

[...] ein gruftähnliches Höhlentor in einem Felsen des Vordergrundes [...].

Die knappe Notiz Wagners zur Szenengestaltung ist beim Bühnenaufbau befolgt und unter Beachtung des Charakters dieses Bildes passend ergänzt worden.

Verwandlung

Die Anordnung der Szene ist dieselbe wie am Schlusse der 'Walküre': im Vordergrund, unter der breitästigen Tanne [Abb. 86, 87].

Das Bühnenbild ist weder an die Szenenhinweise Wagners zum dritten Aufzug der 'Walküre' (vgl. S. 120) angelehnt, noch stimmt es mit dieser Dekoration (Abb. 86, 87) überein. So wurde der "Eingang einer Felsenhöhle" auf der linken Seite genauso unterschlagen wie die "höchste [Felsen] Spitze" und der "Tannenwald" auf der rechten. Höchst unpassend, weil die "nach hinten gänzlich freie Aussicht" einschränkend, überfängt eine Soffitte mit dem Ast- und Blattwerk eines Laubbaumes die Dekoration.

3.2.6. Tristan und Isolde

Erster Aufzug

Zeltartiges Gemach auf dem Vorderdeck eines Seeschiffes [Abb. 88, 89] reich mit Teppichen behangen, beim Beginn nach dem Hintergrund zu gänzlich geschlossen; zur Seite führt eine schmale Treppe in den Schiffsraum hinab.

Mit großem künstlerischen Geschick und auf prachtvollste Art wurden das Zelt, wie auch das Vorderdeck des Schiffes realisiert. Die knappe Anweisung Wagners im Text zu Beginn der zweiten Szene: "Man blickt dem Schiff entlang bis zum Steuerbord", wurde vom Bühnenbildner zum Anlaß genommen, die Aufbauten eines Segelschiffes wirklichkeitsgetreu wiederzugeben.

Zweiter Aufzug

Garten mit hohen Bäumen vor dem Gemach Isoldes [Abb. 91, 92], zu welchem, seitwärts gelegen, Stufen hinaufführen. [...] geöffnete Türe [...].

Die über die Position der einzelnen Kulissen keine Auskunft gebenden Szenenangaben, sind so im Bühnenbild umgesetzt worden, daß sowohl der Palast mit den zum Gemach hinaufführenden Stufen, die weiter hinten im Text erwähnte "äußere Treppe", die zur "Zinne" führe, wie der "Garten" und der ebenfalls am Beginn der dritten Szene genannte "direkt vom Hintergrund nach vorn führende Baumgang" dargestellt waren.

Dritter Aufzug

Burggarten [Abb. 94, 95]
Zur einen Seite hohe Burggebäude, zur anderen eine niedrige Mauerbrüstung, von einer Warte unterbrochen; im Hintergrund das Burgtor. Die Lage ist auf felsiger Höhe anzunehmen; durch Öffnungen blickt man auf einen weiten Meereshorizont. Das Ganze macht den Eindruck der Herrenlosigkeit, übel gepflegt, hie und da schadhaft und bewachsen. Im Vordergrund, an der inneren Seite, [...] eine große Linde [...].

Das Bühnenbild stimmte größtenteils mit den Szenenvorschriften überein. Nur in einem Punkt, insofern nämlich, als es spitzwinklig und nicht blockhaft dreiseitig gebaut wurde, wich es geringfügig davon ab. Als Folge mußten das "Burgtor" und die "niedrige Mauerbrüstung" schräg gestellt werden.

3.2.7. Die Götterdämmerung

Vorspiel

Auf dem Walkürenfelsen [Abb. 98, 99, 100]
Die Szene ist dieselbe wie am Schlusse des zweiten Tages
[Walküre].

Wagners Verweis auf die Szenenangaben zum dritten Aufzug der 'Walküre' (vgl. S. 120) scheint vom Bühnenbildner ignoriert worden zu sein, zeigt sein Bild doch nur in der "nach hinten gänzlich freien Aussicht" eine Übereinstimmung mit den Anweisungen. Der "Tannenwald" wurde zwar dargestellt, befand sich aber auf der falschen Bühnenseite. Der "Eingang einer Felsenhöhle, die einen natürlichen Saal bildet" und über der der "Fels zu seiner höchsten Spitze" aufsteigt, wurde unterschlagen. Ähnlich wie bei 'Die Walküre' und 'Siegfried' war auf der rechten Seite im Mittelgrund ein Felsrücken angegeben, der als Ersatz für die "[Felsen]Spitze" diente.

Erster Aufzug

Die Halle der Gibichungen am Rhein [Abb. 102, 103, 104].
Diese ist dem Hintergrunde zu ganz offen; den Hintergrund selbst nimmt ein freier Uferraum bis zum Flusse hin ein; felsige Anhöhen umgrenzen das Ufer.[...]

Durch die anordnungsgemäße, rückseitige Öffnung der Halle, über deren architektonisches Aussehen die Szenenbemerkung Wagners keine Auskunft gibt, waren der "freie Uferraum" und die "felsigen Anhöhen" zu erkennen. Das Bühnenbild entsprach somit Wagners Szenenvorschrift. Die im Text zur zweiten Szene erwähnte "Tür" auf der linken Seite, die zu Gutrunes Gemach führt, ist im Grundriß ausgewiesen und deshalb sicherlich auch ausgeführt worden.

Zweiter Aufzug

Uferraum [Abb. 108, 109, 110]
vor der Halle der Gibichungen; rechts der offene Eingang zur Halle; links das Rheinufer; von diesem aus erhebt sich eine durch verschiedene Bergpfade gespaltene, felsige Anhöhe quer über die Bühne, nach rechts dem Hintergrunde zu aufsteigend. Dort sieht man einen der Fricka errichteten Weihstein, welchem höher hinauf ein größerer für Wotan, sowie seitwärts ein gleicher dem Donner geweihter entspricht.

Die Angaben zur Bühnengestaltung sind vom Bühnenbildner sehr genau befolgt worden. Die Ergänzungen in Form von Bäumen, die das Bild nach links abgrenzen und von Buschwerk, auf welches eine Notiz zu Beginn der zweiten Szene hinweist, rundeten die Szene harmonisch ab.

Dritter Aufzug

Wildes Wald- und Felsental am Rheine [Abb. 115, 116], welcher im Hintergrunde an einem steilen Abhange vorbeifließt.

Diese Szenenbemerkung, die lediglich den Ort des Geschehens angibt, die Gestaltung des Bühnenbildes aber keineswegs umschreibt, gilt faktisch als beachtet, wenn im Vordergrund des Bildes Bäume und Felsen und im Hintergrund ein Fluß angegeben sind. Bei dieser Dekoration ist anweisungsgetreu gehandelt worden, da die Elemente in sehr ausdrucksvoller und überzeugender Gestalt in ihr vereint wurden.

Zweite Verwandlung

Die Halle der Gibichungen [Abb. 121, 122]
[...]
Trümmer der zusammengestürzten Halle [...]

[...] vom Ufer her [ist] der Rhein mächtig angeschwollen und hat seine Flut über die Brandstätte [Halle] gewälzt.

[...] man erblickt den Saal Walhalls [...].

Die wenigen angegebenen Hinweise zur Bühnengestaltung des Finales, die in den umfangreichen Regiehemerkungen Wagners am Ende der dritten Szene enthalten sind, sind zu unspezifisch, um daraus Schlüsse über die von ihm gewollte Szenerie ziehen zu können. Da alle oben erwähnten Punkte in der Dekoration realisiert wurden und die weiteren Elemente mit der zum ersten Aufzug übereinstimmten, kann dieses Bühnenbild als anweisungsgetreu bezeichnet werden.

3.2.8. Das Rheingold

Erste Szene

Auf dem Grund des Rheines [Abb. 125, 126, 127]
[...] der Raum der Manneshöhe vom Boden auf [scheint]
gänzlich frei vom Wasser zu sein [...], welches in Wolken-
zügen über den nächtlichen Grund dahinfließt. Überall
ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf und grenzen
den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in ein wildes
Zackengewirr zerspalten, so daß er nirgends vollkommen
eben ist und nach allen Seiten hin in dichtester Finsternis
tiefere Schlüffte [Schluchten] annehmen läßt.

[...] ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner
schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde
Wasserflut hinaufragt, [...].

Das Bühnenbild, das mit seinen schroffen Riffen und dem
Wasserpflanzen-Bewuchs die Vorstellung von einer Unterwasser-
Landschaft treffend erweckt, erfüllt die von Wagner artiku-
lierten Forderungen.

Zweite Szene

Freie Gegend auf Bergeshöhen [Abb. 128, 129, 130]
[...] eine Burg mit blinkenden Zinnen, die auf einem Fels-
gipfel im Hintergrunde steht; zwischen diesem burggekrön-
ten Felsgipfel und dem Vordergrund der Szene ist ein
tiefes Tal, durch welches der Rhein fließt, anzunehmen. -
Zur Seite auf blumigem Grunde [...].

Der Vordergrund, der von Wagner in der Notiz nicht speziell angesprochen, sondern nur als eine "freie Gegend auf Bergeshöhen" verstanden wird, muß dadurch, daß Felswände und -brocken, teilweise verkrüppelte Bäume und Tannen und eine freie Fläche angegeben waren, als anweisungstreu angesehen werden. Da auch das "tiefe Tal" des Rheins im Übergang vom Vorder- zum Hintergrund als realisiert erscheint und die Burg auf der Bergspitze im Hintergrund dargestellt war, kann diese Aussage auf das ganze Bild übertragen werden.

Dritte Szene

Unterirdische Kluft [Abb. 134, 135, 136]
[...]
unabsehbar weit sich dahinziehend [..., und] nach
allen Seiten hin in enge Schächte auszumünden [scheinend]

Das Bühnenbild genügte den knappen Anweisungen Wagners, indem auf sehr phantasievolle und ausdrucksstarke Weise ein langer zerklüfteter Höhlengang mit seitlichen Einbrüchen, die in Schächte zu führen scheinen, verwirklicht wurde.

Vierte Szene

Freie Gegend auf Bergeshöhen
wie in der zweiten Szene [...]

3.2.9. Parsifal

Erster Aufzug

Im Gebiete des Grales [Abb. 141, 142]
Wald, schattig und ernst, doch nicht düster, felsiger Boden, eine Lichtung in der Mitte. Links aufsteigend wird der Weg zur Gralsburg angenommen. Der Mitte des Hintergrundes zu senkt sich der Boden zu einem tiefer gelegenen Waldsee hinab.[...]

Beim Aufbau des Bühnenbildes wurden die knappen Szenenbemerkungen beachtet und mit Ergänzungen, die den Waldcharakter unterstreichen, in eine stimmige und abgerundete Form gebracht.

Erste Verwandlung

[...] es verschwindet so der Wald, und in Felsenwänden öffnet sich ein Torweg [...]. Durch aufsteigende gemauerte Gänge führend, hat die Szene sich vollständig verwandelt.

Die verschiedenen in der Szenennotiz erwähnten Landschaftselemente sind auf dem im Französischen als 'Panorama' bezeichneten Wandelprospekt (Abb. 145) in der Abfolge von links nach rechts wiedergegeben.

Zweite Verwandlung

[...] der mächtige Saal der Gralsburg [...] [Abb. 146, 147] Szene: Säulenhalle mit Kuppelgewölbe, den Speiseraum überdeckend. [...] Speisetafeln [...].

[...] in der Mitte des Hintergrundes, wo ein erhöhtes Ruhebett aufgerichtet steht [...]; hiavor steht ein länglicher Steintisch [...].

Wagners Vorstellung von der Gralshalle, so wie sie in den Bemerkungen anklingt, ist insofern erfüllt worden, als der Bühnenbildner in der Dekoration alle spezifischen Elemente integriert und sie mit Ergänzungen vervollständigt und prunkvoll ausgeschmückt hat.

Zweiter Aufzug

Klingsors Zauberschloß [Abb. 152, 153]
Im inneren Verließe eines nach oben offenen Turmes. Stein-
stufen führen nach dem Zinnenrande der Turmmauer;

Finsternis in der Tiefe, nach welcher es von dem Mauervorsprunge, den der Bühnenboden darstellt, hinabführt. Zauberwerkzeuge und nekromantische Vorrichtungen. [...] Mauervorsprung zur Seite [...].

Dieses eindrucksvolle, durch die Verwendung von Hufeisenbögen arabisch anmutende Bühnenbild, widersprach trotz der Formvollendetheit und des überzeugenden Aufbaus Wagners Anweisungen, erweckte die Architektur doch mehr den Eindruck eines Innenhofes als eines Rauminnern.

Erste Verwandlung

[...] der Zaubergarten [...] erfüllt die Bühne gänzlich. Tropische Vegetation, üppigste Blumenpracht; nach dem Hintergrunde zu Abgrenzung durch die Zinne der Burgmauer, an welcher sich seitwärts Vorsprünge des Schloßbaues selbst, arabischen reichen Stils, mit Terrassen anlehnen [Abb. 155, 156].

Bei der Gestaltung dieser Dekoration hat sich der Bühnenbildner an die Anweisungen gehalten und eine Szenerie geschaffen, in der die vorschriftsmäßig angeordneten Baulichkeiten von tropischen Gewächsen umfungen waren.

Zweite Verwandlung

Der Garten ist schnell zur Einöde verdorrt; verwelkte Blumen verstreuen sich auf dem Boden [Abb. 163, 164].

Über die Szenenbemerkung Wagners hinausgehend, hat der Bühnenbildner in diese Dekoration notwendigerweise auch Elemente aus der vorherigen verwoben. So sind in diese phantasievolle und ausdrucksstarke Interpretation der aussageschwachen Notiz nicht nur verdorrte Vegetation, sondern auch verfallenes Gemäuer und die Berglandschaft mit dem Wasserfall integriert.

Dritter Aufzug

Im Gebiete des Grales [Abb. 170, 171]
Freie, anmutige Frühlingsgegend mit nach dem Hintergrunde zu sanft ansteigender Blumenau. Den Vordergrund nimmt der Saum des Waldes ein, der sich nach rechts zu, auf steigendem Felsengrund, ausdehnt. Im Vordergrund, an der Waldseite, ein Quell; ihm gegenüber, etwas tiefer, eine schlichte Einsiedlerhütte, an einen Felsblock gelehnt.

Die das Aussehen der Bühne präzise beschreibenden Angaben Wagners sind vom Bühnenbildner zur Anleitung genommen und gewissermaßen wörtlich in eine Landschafts-Dekoration umgesetzt worden, deren lieblicher Charakter stark zum Ausdruck kam.

Für die beiden folgenden Verwandlungsszenen (Abb. 174 und 146, 147), zu denen von Wagner in Form von Anweisungen keine näheren Angaben mehr gemacht wurden, gelten die für den ersten Aufzug verbindlichen Bestimmungen (vgl. S. 132). Sie sind insofern erfüllt worden, als das "Graalsburg"-Bild wieder verwendet wurde und die Darstellung auf dem Wandelprospekt zwar formal verändert, thematisch ihnen aber verpflichtet war.

3.3. Das Wagner-Bühnenbild des Palais Garnier und die Tradition

3.3.1. Lohengrin

Erster Aufzug

Wie zuvor erkannt wurde, entsprach das Bühnenbild des Palais Garnier (Abb. 12, 13) in großem Maße den Szenenangaben. Es ist aber aufgefallen, daß die Eiche von ihrer linken Position zur Mitte gerückt wurde und daß Wagner keine Angabe über den oberen Abschluß des Bühnenraumes machte.

Eine Quelle in Form einer erläuterten, eigenhändigen Zeichnung Wagners zur Bühnengestaltung des 'Lohengrin', die er 1850 zur geplanten Uraufführung durch Liszt anfertigte, gibt die Möglichkeit, des Komponisten schriftlich dargelegte Vorstellung vom Szenenaufbau optisch nachzuvollziehen. Bei Betrachtung der Skizze¹⁾, unter Berücksichtigung der Erläuterungen²⁾, fällt sofort auf, daß im Gegensatz zum Pariser Bühnenbild der gesamte Bühnenmittelraum freigehalten ist und es Abweichungen in der Gestaltung des Scheldelaufes und der Landzunge, sowie auch teilweise in der Anhebung der Seitenteile gibt.

Dieselben Abweichungen fallen auch im Vergleich mit den Dekorationsplänen von Ferdinand Heine³⁾ auf, welche als die von Wagner in Auftrag gegebene bühnengerechte Umsetzung der Skizze unter dem Titel "Dekorative und kostümlische Scenirung zu 'Lohengrin'" 1853 erschienen. Der Kupferstich zeigt leichtes Blattwerk als oberen Raumabschluß, das vom Wipfel der mächtigen Eiche herrührt, der sich "jedoch möglichst nach der Höhe ausbreitet und sogleich die Soffitte bildet, um den Zuschauern in den oberen Seitenlogen nicht die Aussicht nach dem Hintergrunde zu benehmen"⁴⁾. Diese Vorsorge wurde in Paris völlig mißachtet, insofern das Ast- und Blattwerk, der weit in die Bühnenmitte gerückten Position der Eiche wegen, den gesamten Raum ab halber Höhe aufwärts verdeckte und der Landschaft zugleich jegliche Lichte und Weiträumigkeit raubte. Beim Vergleich zwischen dieser Vorlage und dem Pariser Bühnenbildmodell wird deutlich, daß zwischen beiden keinerlei Entsprechungen existieren.

Diese sind auch nicht vorhanden zwischen ihm und dem Modell der Münchner Aufführung von 1867⁵⁾, die sehr wichtig ist, als es sich um die erste Aufführung dieser Oper handelt, deren Proben Wagner selbst geleitet hat. Das erste Bild, gegen das der Komponist keine Einwände gehabt zu haben scheint, ist in der Tat als die bühnentechnische Verwirklichung der Vorgaben Heines und Wagners anzusehen. Das auffallendste Moment ist

die Praktikabilität der Münchner Bühne, eine Tatsache, die das Bild des Palais Garnier nicht auszeichnet.

Die so unterschiedlich zu den Vorlagen ausgeprägte, sie großteils völlig negierende Szenengestaltung der Pariser Oper war weniger im künstlerischen oder verstandesmäßigen, sondern, wie aus einer schriftlichen Quelle⁶⁾ hervorgeht, im finanziellen Bereich begründet. Der Verfasser ist der Ansicht, daß die augenfälligste Ungleichheit, "Les éléments de la forêt [..], ont dû se trouver en magasin", was belegt, daß diese Abweichungen nicht gewollt waren oder aus einem bestimmten dramaturgischen oder szenischen Konzept herrührten, sondern von der Ökonomie erzwungen wurden.

Zweiter Aufzug

Dieses Bühnenbild (Abb. 17, 18), das nach der oben erwähnten französischen Quelle das einzige neugeschaffene dieser Aufführung war, wies alle in der Szenenvorschrift genannten Gestaltungselemente auf. In ihnen stimmte es auch mit dem lokalen Vorgängerbild des Eden-Théâtre (Abb. 9) überein, unterschied sich formal aber von diesem.

Die Erläuterungen Wagners zu seiner eigenhändigen Zeichnung bereichern die aussageschwachen Dekorationsangaben zu diesem Bild und geben unmißverständlich über das Aussehen des Bühnenbildes Anweisung. So war die Kemenate, wie auch die ihr gegenüberliegende Münsterpforte, richtig angebracht und, indem sie zwei Stockwerke, eine untere und eine obere Pforte und den Söller zeigte, auch anweisungsgemäß gestaltet, formal aber fehlerhaft⁷⁾. Der Palas, der auf Wagners Skizze als Rundturm dargestellt ist, zeigt, völlig abweichend von den Vorschriften, eine Unterteilung in ein turmartiges Bauglied und einen hinter der seitlichen Mauer liegenden Wohntrakt mit Rundtürmen. Der breite, terrassenartige, von der Kemenate ausgehende Weg, "welcher, an der rund sich biegenden Burg-

mauer hin, abwärts - zuerst nach dem Palas, und von da - an diesem vorbei - wieder abwärts sich senkend, bis zum Turmtore hin führt" und vor dem Palas "eine etwas nach vorn sich ausdehnende Terrasse, von welcher besondere Stufen wiederum unmittelbar nach dem Burghofe hinabführen"⁸⁾ bildet, ist in dieser beschriebenen Form im Bühnenbild nicht zu erkennen. Er ist lediglich abschnittsweise, hinter einer Balustrade bis zur Palasmauer entlangführend, zu errahnen, genauso wie das genannte Turmtor, das nach der Quelle im Anschluß an das Münster, an der Stelle des Brunnens, gelegen sein soll. Gänzlich ignoriert erscheinen die unter Punkt E der Erläuterungen angegebenen Höhenverhältnisse und die dadurch geregelte Beziehung der Gebäude zueinander, der unter F erwünschte felsige Boden des oben beschriebenen Wegs, die Form und die Führung der Burgmauer, die Angabe des Brunnens wie auch der Bäume. Die Skizze zeigt erstmalig den in den Szenenanweisungen nicht erwähnten Treppenlauf und seine genaue Position. Sein einfaches und unrepräsentatives Aussehen steht in krassem Kontrast zu dem nach links gerückten Aufgang des Palais Garnier. Ein Kuriosum ist die zinnenbekrönte, mit einem rundbogigen Durchgang versehene Mauer, die den Palas vom Burghof trennt. Ihre Funktion wird ebenso wenig verständlich wie die der zu diesem Tor hinaufführenden und mit dem Treppenlauf konkurrierenden Stufen.

Es wird deutlich, daß das Pariser Bühnenbild mit seinem engen Raum, seinen aneinander gepreßten und ineinander geschachtelten Architekturen und seiner eigentümlich schwerfällig anmutenden Ausstrahlung im Widerspruch steht zu der funktionalen, übersichtlichen und einfachen Dekoration nach Wagners Entwurf.

Diese Aussage ist auch in Hinsicht auf Ferdinand Heines Dekorationsplan⁹⁾ aufrechtzuerhalten, obwohl dieser dem Pariser Szenarium darin etwas entgegen kam, als die Unterteilung des Palas in eine "turmartige Halle" und einen zusätzlichen "Pallas oder Männerwohnung"¹⁰⁾ hier vorgeprägt ist.

Ein Vergleich des Bühnenbildes mit dem der Münchner Aufführung von 1867¹¹⁾ erübrigt sich, da dieses selbst von Wagners Intentionen abwich, von ihm kritisiert¹²⁾ und als nicht nachahmungswürdig erklärt wurde.

Selbst in der von Cosima Wagner geleiteten Aufführung des Jahres 1894 in Bayreuth¹³⁾ wurden Wagners eigene Auflagen nicht beachtet. Nur in der erstmaligen anweisungsgemäßen Anordnung der Kemeate und des Münsters setzte sich das Bild von der (falschen) Quaglio-Tradition ab und zeigte in diesem Punkt somit Übereinstimmung mit der Szene des Palais Garnier.

Dritter Aufzug

Der Vergleich des Szenenaufbaus des Pariser Bildes (Abb. 22, 23) mit Wagners eigenhändiger Zeichnung¹⁴⁾ bestätigt die schon vorher beobachtete Abweichung von den Szenenanweisungen. Die Skizze und die Erläuterungen lassen nun deutlich werden, daß der Erkerraum runde Form aufweisen und die Sitzbank ihm angepaßt sein muß¹⁵⁾.

Das Münchner Bild von 1867¹⁶⁾, das von der Ausstattung her großteils an Wagners Vorlagen orientiert war, ignoriert diese Bestimmung aber ebenso.

Mit der Aufteilung des Brautgemachs in zwei Räume stand das Pariser Bühnenbild alleine, denn bei keinem anderen, sollte es auch noch so sehr von den schriftlichen oder zeichnerischen Vorlagen abweichen, ist etwas Ähnliches erkannt worden. Der Grund für diese einzigartige Gestaltung läßt sich nicht genau ermitteln, er könnte aber wieder, wie die französische Quelle¹⁷⁾ andeutet, in finanziellen Zwängen zu suchen sein.

3.3.2. Die Walküre

Erster Aufzug

Im Gegensatz zu 'Lohengrin' und 'Tannhäuser' liegen für 'Die Walküre' keine zeichnerischen Vorlagen Wagners vor. Das Bild zu diesem Aufzug (Abb. 24, 25, 26) benötigt solche auch nicht, da sich der Komponist in seiner umfassenden Szenenanweisung unmißverständlich darüber geäußert hat.

Das Bühnenbild des Palais Garnier entsprach mit seiner geschlossenen Form und dadurch, daß alle geforderten Elemente, wie festgestellt werden konnte, realisiert wurden, Wagners Intentionen. Im Aussehen zeigte es Entsprechungen mit der von Josef Hoffmann entworfenen Dekoration der Bayreuther Aufführung von 1876¹⁸⁾, deren Modell - nach einigen zuvor von Wagner verlangten Abänderungen¹⁹⁾ auf dem Entwurf - volle Billigung fand²⁰⁾. Die Übereinstimmung reichte sogar bis in Details, als die in den Szenenvorschriften nicht genau lokalisierte Öffnung in der Rückwand bei beiden Bildern auf der linken Seite angebracht war.

Beim Vergleich des Finalbildes der Pariser Aufführung mit dem der ersten beiden Auftritte fällt aber gerade in diesem Punkt ein Widerspruch auf, da nicht die Tür, sondern die zuvor mit Holzplatten verschaltete Wand geöffnet war. Dieses Faktum könnte mit der auf Hoffmanns Entwurf nebeneinander angeordneten Öffnungen der Tür (rechts) und eines Fensters (?) oder einer Loggia (links) in Verbindung stehen - alle 14 Entwurfsskizzen wurden später von dem Künstler selbst in Form von Fotografien veröffentlicht²¹⁾, wodurch sie theoretisch auch den Pariser Bühnenbildnern zugänglich waren.

Im Aufriß zeigte die Pariser Dekoration keinerlei Ähnlichkeit mit der - der zersplitterten Form wegen - für Wagner einen "Mondlandschafts-Effekt"²²⁾ aufweisenden Hunding-

Hütte der Münchner Inszenierung von 1870²³⁾, besaß aber mit seinen Schrägwänden einen mit diesem Raum, der nach der Beschreibung von Petzet "aus der in zwei Teilen schräg gestellten Rückwand [..] und den anschließenden Seitenwänden"²⁴⁾ bestand, vergleichbaren 'gebauten' Charakter.

In Bayreuth wurde im Gegensatz zu diesem realistischen Aufbau eine aus drei Bögen und einem Landschaftsprospekt bestehende und dadurch wesentlich konventionellere und praktischere, beim Umbau leichter handzuhabende Szenendekoration gewählt.

20 Jahre später, bei der Neuinszenierung von 1896, wurde diese Lösung von Max Brückner aber wieder zugunsten der Schrägwand-Dekoration aufgegeben. Obwohl das Bühnenbild Rubés und Chaperons im 'architektonischen' Aufbau mit dieser Bayreuther Szenengestaltung²⁵⁾ übereinstimmte, unterschied es sich in einigen Punkten von diesem. Am meisten fiel auf, daß sich die in der Finalszene auf der linken Seite angebrachte Öffnung im Bayreuther Bild auf der rechten Seite befand und der sehr verästelte und die gesamte Decke unterfangende Baum hier in äußerst unscheinbarer und reduzierter Form, sowie in einer aus der dominanten Mitte nach links verrückten Position angegeben war.

Zweiter Aufzug

Da von der Münchner Uraufführung weder ein Entwurf, noch ein Modell, sondern nur eine wenig spezifizierte, zum Vergleich mit der Pariser Dekoration (Abb. 29, 30) nicht dienliche Szenenillustration von Theodor Pixis²⁶⁾ vorliegt, kann von den zu Wagners Lebzeiten entstandenen Szenerien nur noch ein Entwurf und ein Modell von Josef Hoffmann für die Bayreuther Erstaufführung von 1876²⁷⁾ zur Gegenüberstellung herangezogen werden.

Das Pariser Bild, das, wie festgestellt wurde, bis auf einige Details mit den Szenenanweisungen in Einklang stand, wies

eine von Hoffmanns Auffassung abweichende Gestalt und Raumkonzeption auf. Der Vergleich der Grundrisse zeigt, daß Jambon die Dekorationsteile weiter in den Hintergrund staffelte und; indem er sie in einer sich nach rückwärts kontinuierlich verengenden Form anordnete, im Vorder- und Mittelgrund eine freie Fläche aussparte, während sein deutscher Kollege sein Bild flacher und breiter anlegte und die Mitte mit Versatzstücken anfüllte. Die Wirkung der Landschaften war somit in beiden Szenerien verschiedenartig: weiter, freier, übersichtlicher und geordneter in Paris, undurchdringlicher, abweisender und wilder in Bayreuth. Trotz aller Unterschiede stimmten die beiden Dekorationen in einem Punkt überein, was deshalb erwähnenswert ist, weil sie gerade in diesem gegen die Anordnung Wagners verstießen: der Felsenpfad war anstatt auf der rechten Seite auf der linken angelegt, und zwar so, daß er zuerst an der Felswand entlangführte und dann nach rechts abknickte, um über das Felsjoch fortgesetzt zu werden.

Das Brückner'sche Bild der Bayreuther Neuinszenierung von 1896²⁸⁾ hatte mit der Vorgängerszenerie im Aufbau nichts mehr gemeinsam, teilte aber die Raumauffassung mit ihr. Die Dekoration Jambons unterschied sich von der jüngeren, breitgelagerten und flachen Szene dadurch, daß sie tiefer und beinahe symmetrisch angelegt war und eine freie Vordergrundfläche aufwies. Der auffallendste Unterschied bestand aber in der Angabe des Felsenwegs auf der rechten Seite, sowie der Darstellung des Felsenjochs in Form einer Schlucht bei Brückner.

Dritter Aufzug

Ein Entwurf Heinrich Dölls²⁹⁾ und eine Szenenillustration Pixis³⁰⁾, die dieselbe Szene in vielen Aspekten übereinstimmend wiedergeben, sind die einzigen erhaltenen Bildquellen über die Dekoration der Münchner Uraufführung von 1870. Beide zeigen den "Tannenwald" und die "Felsenhöhle" mit der zuge-

hörigen Felswand in ähnlich - gegenüber den Szenenvorschriften - seitenverkehrter Anordnung wie das Bild Carpezats (Abb. 33, 34).

Dieselbe Abweichung von der Anweisung Wagners zeichnete auch das Hoffmann'sche Bild für die Bayreuther Erstaufführung³¹⁾ und das Brückner'sche für die Neuinszenierung von 1896³²⁾ aus.

Auffälligerweise griff bei allen drei deutschen Szenengestaltungen das Laubwerk eines oder auch zweier (Bayreuth 1876) Bäume dergestalt in den Raum, daß es die Szenerie auf der linken Bühnehälfte halbrund rahmte, während am Palais Garnier lediglich ein astloser, unbelaubter Baum den linken äußeren, vertikalen Abschluß bildete. Obwohl in den anderen Teilen unterschiedlich gestaltet, wies jedes Bild die von der Uraufführungsdekoration herrührende praktikable Felsenrippe vor der rechten seitlichen Felswand auf.

Die Pariser Szenerie unterschied sich von den Bildern der deutschen Bühnen am meisten durch die Angabe einer gebirgsähnlichen Partie im Hintergrund und durch den weiten, uneingeschränkten Himmelsausschnitt.

3.3.3. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg

Erster Aufzug

Richard Wagner hat 1852 seine Schrift 'Über die Aufführung des Tannhäuser, eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper' herausgegeben und ergänzend dazu von Ferdinand Heine - aufgrund der Dresdner Inszenierung - das Regiebuch 'Scenirung der Oper Tannhäuser'³³⁾ anfertigen lassen. Anläßlich der Pariser Erstaufführung von 1861 wurde die erste Szene dieses Aufzugs, die Venusberg-Szene, neu gestaltet. Da auch das Bühnenbild im Vergleich zur Dresdner Fassung modifiziert werden mußte, wurde der Entwurfsplan der "Scenirung" zum ersten Bild hinfällig. Von dieser so skandalös

ausgegangenen ersten Aufführung an der damaligen Académie Impériale de Musique lagen 1895 zur Neuinszenierung am Palais Garnier keinerlei Entwürfe, Modelle, noch Bilder mehr vor³⁴⁾.

Bei der neugeschaffenen Dekoration (Abb. 37, 38) wurden, wie die Untersuchung vorher zeigte, die Grunddispositionen eingehalten und sämtliche Szenenanweisungen genau beachtet. Damit erreichte es die Autorisation Wagners, der brieflich an Heine³⁵⁾ erklärte, dieses Faktum sei ausreichend zu einer treffenden Szenengestaltung. Der über das Pflichtgefühl der Bühnenbildner gegenüber der Tradition Aufschluß gebende und wegen der Einmaligkeit auch äußerst interessante Vergleich zwischen diesem Bild und dem des Jahres 1861 ist durch den Verlust alles historischen Materials unmöglich gemacht. Es bleibt lediglich ein Blick auf das Modell der Münchner Neuinszenierung von 1867³⁶⁾, das von Petzet als eine Verwirklichung des 'Pariser Modells' bezeichnet wird³⁷⁾ und auf das der Bayreuther Aufführung von 1891³⁸⁾, zu dessen Schaffung bekanntlich die Pariser Entwürfe von 1861 angefordert wurden³⁹⁾.

Die von Heinrich Dölll üppig gestaltete Venusgrotte des bayrischen Hoftheaters unterschied sich in der Raumauffassung von der des Palais Garnier. War sie dort als runder, hoher Kuppelraum ausgelegt, so wirkte sie hier eher flach und niedrig, wurde dort durch die zentralraumartige Gestalt eine weite Spielfläche im Vordergrund geschaffen, so war diese in Paris durch einen schlauchartigen Durchbruch im Bühnenmittelpunkt nach hinten verlängert. So sehr sich diese beiden Dekorationen durch den Raumcharakter unterschieden, so nahe standen sie sich in der Ausbildung der markanten bogenförmigen Grottenöffnungen.

Gar keine Ähnlichkeit, nicht einmal in einzelnen Details, hatte das französische Bild mit dem der Brüder Brückner für Bayreuth, das mit seiner beengten, gedrückten, merkwürdig

transparent erscheinenden Grotte auch der Münchner Szenerie widersprach.

Verwandlung

Dieses im Grundriß und im Aufriß, nicht aber in der farblichen Gestaltung, auch für den dritten Aufzug verbindliche Bühnenbild des Wartburgtals (Abb. 44, 45), gehorchte nicht nur den Wagner'schen Szenenanweisungen, sondern hatte ebenfalls große Ähnlichkeit - gewollt oder unbewußt - mit Plochs Federzeichnung nach Heines Dekorationsplänen⁴⁰⁾. Der uneingeschränkte freie Blick auf Burg und Hörselberg, wie er auf der "Scenirung" - sie sei nach Petzets Erklärung übrigens nur als ein Schema, das der Phantasie der Bühnenbildner im einzelnen freie Hand ließe, zu verstehen⁴¹⁾ - dargestellt ist, wurde beim Bild der Pariser Neuinszenierung allerdings von dem dichten Ast- und Blattwerk eingeschränkt. So erschien, ähnlich wie beim Münchner Bild Heinrich Dölls⁴²⁾, die Wartburg unter dem runden Ausschnitt im Mittelpunkt, während der auf der Zeichnung gleichermaßen dominante Hörselberg weitgehend verdeckt wurde.

Diese Lösung widersprach aufs ärgste der dramaturgischen Absicht Wagners, der den Gegensatz zwischen dem paganen Reich der Venus, das ja der Hörselberg ist, und dem christlichen der Elisabeth immer illustriert wissen wollte.

Die Ansicht der Wartburg von Süden stellte gegenüber der unhistorisch erscheinenden Anordnung auf der Zeichnung wie auch gegenüber der nach Südosten ausgerichteten beim Pariser Erstaufführungsbild⁴³⁾ eine Variante dar. Bei der letztgenannten Dekoration wurde, wie nach der idealisierten Illustration⁴⁴⁾ zu schließen ist, der Ausblick nach hinten ebenfalls durch Geäst der beidseitig das Tal begrenzenden Bäume auf einen rundbogigen Ausschnitt reduziert.

Ob dieses Faktum als ein Hinweis auf die Orientierung der Szenerie des Jahres 1895 an der des Jahres 1861 angesehen werden darf, kann nicht verbindlich bejaht, aber auch nicht unumstößlich verneint werden. Denn die nach Petzet das 'Pariser Modell' (von 1861) verwirklichende Münchner Dekoration und auch die möglicherweise von diesem Bild inspirierte Bayreuther Bühnengestaltung⁴⁵⁾ zeigten ein in ähnlicher Weise rahmendes Ast- und Laubwerk.

Die Münchner Szene, die durch die Angabe eines Felsblocks vorne links, weiterhin durch dieselbe Ansicht der Wartburg und die Angabe niedrigen Gehölzes im Mittelraum dem Pariser Bild von 1861 sehr nahe stand, hatte außer dem genannten Punkt wenig Ähnlichkeit mit den Dekorationen des Palais Garnier. Der größte Unterschied bestand in der etwas 'verbauten' Landschaft des Döll'schen Bühnenbildes gegenüber der räumlicheren, freien und lichtereren Landschaft Jambons, die in dieser Qualität näher an das Bayreuther Bild der Brüder Brückner heranrückte. Mit diesem hatte es auch den übereinstimmend aus Podesten gebauten, sich auf der rechten Seite entlangziehenden Weg gemein.

Zweiter Aufzug

Richard Wagner hat durch die äußerst knappe und unspezifische Szenenanweisung dem Bühnenbildner die Freiheit der Interpretation und Phantasie gelassen, ihm aber mittels der Skizze der 'Scenirung'⁴⁶⁾ eine Vorlage zur Hand gegeben, auf der die architektonische und stilistische Gestaltung des Sängersaales und die Bezüge der einzelnen Architekturen zueinander definiert werden. Diese darin vorgeführte, der "sächsischen Architektur" mit den engen Rundbögen und plumpen Säulen verpflichtete Halle, an die sich die Dekorationen der frühen Aufführung - Dresdner Uraufführung 1845⁴⁷⁾, Münchner Erstaufführung 1855⁴⁸⁾ - anlehnen, ist bei der Pariser Erstaufführung⁴⁹⁾ zugunsten eines Saals aufgegeben worden, der der

gotischen Form - auch wenn Wagner selbst von einer "idealen" spricht - verbunden war. Dieser die Gestaltung nach der 'Scenirung' negierende architektonische Aufbau befriedigte scheinbar Wagners Vorstellung, denn aus einem Brief an Otto Wesendonk vom 20. Oktober 1860⁵⁰⁾ geht hervor, daß "die Dekoration und alles die Mise en scène Betreffende" das Ideal seiner Wünsche erfüllen werden. Er bezeichnete diese Pariser Bühnengestaltung in einem Schreiben an den bayrischen Hofrat Düfflipp⁵¹⁾ nach dessen Anfrage über die Stilart - "gotisch oder byzantinisch" - sogar als "einzig nachahmungswürdiges Muster".

Bei der Münchner Neuinszenierung von 1867⁵²⁾ wurde diesem Muster Folge geleistet, während 28 Jahre später in Paris dem an byzantinische Formen erinnernden Stil der Vorzug gegeben wurde. Die Dekorationen (Abb. 49, 50) erfüllten zwar die Szenenanweisungen, wichen aber gerade in dem Bild von den von Wagner anerkannten Musterdekoration ab, zu dem ein Entwurf im eigenen Archiv vorhanden war.

Über die Gründe für dieses Vorgehen, das gänzlich im Widerspruch stand zu der Bemühung der Operndirektion, möglichst originalgetreue Bühnenbilder zu schaffen, können nur Mutmaßungen angestellt werden. Eine Erklärung ist eventuell in einem veränderten Verständnis für historische Stile und für ein geschichtstreues Bühnenbild zu sehen, eine andere möglicherweise in einem gewissen Modernismus.

Die Pariser Szenengestaltung gliedert sich somit in die Reihe der 'modernen' Bilder ein, wie sie 1890 in Berlin⁵³⁾, 1891 in Bayreuth⁵⁴⁾ und 1893 in München⁵⁵⁾ verwirklicht wurden. Übereinstimmend zeigten alle diese Dekorationen aus Wandstützen und schwerem Balkenwerk errichtete Hallen, die Bayreuther und Münchner auch den Freskenschmuck der Rückwand.

3.3.4. Die Meistersinger von Nürnberg

Erster Aufzug

Schriftliche Quellen in Form von Presseberichten erhärten im Zusammenhang mit der Berichterstattung über die Aufführung der 'Meistersinger' die bereits geäußerte Annahme, die Bühnenbilder des Palais Garnier seien teilweise an Dekorationen deutscher Aufführungen - darunter München und Bayreuth in erster Linie - orientiert gewesen. In einem Artikel in "Le Soleil" vom 1. November 1897⁵⁶⁾ nennt Louis Schneider neben den Hilfsmitteln, denen sich die Bühnenbildner bedienten, auch die deutschen Orientierungsbilder und versäumt es nicht, darauf hinzuweisen, daß die Bühnenbildner bei der Gestaltung der Szene ihrer Phantasie keinen freien Lauf lassen konnten:

Il fallait faire des reconstitutions archéologiques. Aidé de photographies de Nuremberg, de dessins, de reproductions des maquettes qui servirent au théâtre de Munich lors de la première en juin 1868, au théâtre de Carlsruhe en 1869, et de Bayreuth en 1882 [1.7/...].

Diese Aussage, die von Th. Avonde in "La Liberté" vom 11. November desselben Jahres⁵⁷⁾ gestützt wird, gibt somit die Bühnenbilder an, die denen des Palais Garnier gegenübergestellt werden sollen in der Absicht, deren Stellung zur Tradition des Wagner-Bühnenbildes zu erhellen⁵⁸⁾.

Die Dekoration des ersten Aufzugs (Abb. 55, 56), die das Innere der Katharinenkirche von Nürnberg, also eines realen historischen Ortes, darstellen mußte, weckte, wie in der Untersuchung vorher festgestellt werden konnte, den spezifischen Raumeindruck nicht. Indem Amable nicht den genannten Kirchenraum zur Vorlage genommen, sondern eine beliebige spätgotische Sakral-Innenarchitektur komponiert hat, verfuhr er wie der Münchner Bühnenbildner Angelo II Quaglio, mit dessen Bild⁵⁹⁾ das Pariser hauptsächlich in der Grundriß- und räumlichen Anordnung große Parallelen aufwies. Es stellte sich aber gleichzeitig als schlechte Kopie des wesentlich besser getroffenen, obwohl der Szenenanweisung Wagners nicht völlig

gehorchenden Münchner Raums dar - auch er wird rechts, also dem eigentlichen Chor zu, durch eine Wand abgeschlossen, anstatt offengehalten und in Richtung der Fluchtlinie fortgeführt zu werden. Quaglio konnte allerdings, indem er die schmale Rückwand leicht schräg - und nicht rampenparallel wie in Paris - in Flucht mit dem Langhaus ausrichtete und dadurch, daß er die Angabe eines Gewölbes umging, seinen Vorchor weit mehr in Verbindung zum Kirchenschiff stellen als sein Pariser Kollege. Auch wenn er durch die Angabe einer schräg mit der Rampe verbundenen Abschlußwand auf der rechten Seite die Fluchtachse brach und dem Raum damit einen geschlossenen Charakter verlieh, konnte er es vermeiden, die Achsenbezüge aufzugeben und ihn optisch ähnlich unglücklich wie Amable vom Kirchenschiff zu trennen, ja ihm die Wirkung einer separaten Kapelle zu verleihen.

Das Bühnenbild der Bayreuther Erstaufführung von 1888⁶⁰⁾, das, da es den Raum auf der rechten Seite ebenfalls begrenzte, mit dem Münchner und Pariser denselben Fehler gemein hatte, konnte mit seiner unterschiedlichen Raumauffassung und den puritanischen Formen Amables Dekoration wenig beeinflußt haben. Allein die Idee des Rippengewölbes könnte hierher rühren.

Zweiter Aufzug

Auf die wunden Punkte der sich treffend in die für die französische Bühne sicherlich fremde Tradition der 'altdeutschen' Straßenszenen einreihenden Dekoration des Palais Garnier (Abb. 58, 59) ist bereits hingewiesen worden. Das Bühnenbild brauchte allerdings den Vergleich mit dem Münchner⁶¹⁾ und dem Bayreuther⁶²⁾ nicht zu scheuen, obwohl am Hof- und Nationaltheater und in Anklang daran am Bayreuther Festspielhaus die linke Häuserreihe plastischer und das Sachs-Haus stattlicher gestaltet wurden. Die in der Anlage der "Gasse" den Szenenanweisungen und dem Münchner Uraufführungsbild verpflichtete szenische Realisierung in Paris hob sich von

diesem aber durch einen enger gewählten Ausschnitt und durch die höhere Staffellung der eigenständigen, teilweise sehr aufwendig und stilgetreu gestalteten Häuser ab.

Daß das im Zusammenhang mit Pogners Haus von Wagner gebrauchte Adjektiv 'reich' von Amable mit dem Stil der Renaissance in Verbindung gebracht wurde, rührt eventuell vom Münchner Bild her, wo dieses Haus in einem schwer zu definierenden, mit Sicherheit aber nicht der Gotik verpflichteten Stil gestaltet wurde.

In einigen Details lehnte sich Amables Dekoration allerdings so stark an das Bayreuther Bild an, daß der Eindruck der Kopie entsteht: die Weise, wie die Linde am Bühnenrand angebracht war und in den -raum griff, die Form der Freitreppe und ihre Führung von der "Gasse", nicht von der "Straße", und die Anbringung des "Gesträuch" vor der Steinbank.

Dritter Aufzug

Sachs' Werkstatt (Abb. 63, 64) gliederte sich in ihrem Aufbau in die Reihe der Gestaltungen für die Münchner Aufführung von 1868⁶³⁾ und für die Bayreuther Erstaufführung von 1888⁶⁴⁾ ein. In vielen Details mit diesen beiden Bildern identisch, ging Amables Dekoration allerdings in der schrägen Deckenangabe und der Einrichtung einer Empore eigenen Ideen nach.

Verwandlung

Im Vergleich mit den Bühnenbildern der Uraufführung⁶⁵⁾ und der Bayreuther Erstaufführung⁶⁶⁾ wird deutlich, daß alle drei Dekorationen dieselbe Auffassung von der Szenerie vermitteln, das Pariser Bild (Abb. 67, 68) aber, in Einklang mit dem Bayreuther, eine andere Auslegung der den Vordergrund betreffenden Szenenangaben als das Münchner verbildlichte.

Wurde dort Wagners Hinweis auf die "erhöhte Bühne" und die "Sängerbühne" als Aufforderung zur Gegenüberstellung der beiden Konstruktionen verstanden, so wurde hier diese Dualität durch die Darstellung einer einzigen Bühne auf der linken Seite⁶⁷⁾ negiert. Nach der Szenenangabe waren die beiden Podien in Paris und Bayreuth aber seitenverkehrt angeordnet. Beide Bilder entsprachen sich auch darin, daß das linke Podest stärker an den Bühnenrand gedrängt wurde und somit mehr bespielbare Fläche zur Verfügung stand. Sie hatten weiterhin das von beiden Seiten die Bühne übergreifende Ast- und Laubwerk und den rückwärtigen Zugang zum Fluß gemeinsam. In der Stadtsilhouette des Prospekts zeigte Amables Bild eine eigenständige Lösung. Nach der Lage der Burg und ihrer Beziehung zur Stadt, befand sich der "Wiesenplan" östlich der Stadtmauern, während er in München und in Bayreuth, wo die Ansicht nach Petzets Erklärung⁶⁸⁾ einer Vorlage des 16. Jh. entnommen sein soll, westlich davon lag.

3.3.5. Siegfried

Erster Aufzug

Bei der von Wagner als "vorzüglich entworfen"⁶⁹⁾ erachteten Hoffmann'schen Schmiedehöhle für Bayreuth 1876, über deren Aussehen nur noch der später publizierte, für die Ausführung nicht unbedingt verbindliche Entwurf⁷⁰⁾ Auskunft gibt, öffnete sich der linke Bogen der "zwei natürlich gebildeten Eingänge" in der Mittelachse als Hauptzugang, während der schmalere rechte angeschnitten war. Bei der im Gesamteindruck niedrigeren und weiter in den Hintergrund ausgedehnt erscheinenden Höhle Amables (Abb. 73, 74) diente die "breitere" Öffnung "unmittelbar im Hintergrunde" in ähnlicher Weise als Hauptzugang in der Mittelachse.

Auf einem Entwurfsgemälde⁷¹⁾ Dölls für die Münchner Dekoration ist das Schema beibehalten, die Höhlenöffnung aber, wie in den Szenenanweisungen gefordert, in zwei durch einen mittleren Felsenpfeiler verbundene Bögen geteilt. Dabei sind auch die Größenordnungen beachtet: der rechte, zu dem der Zugangsweg führt, ist der breitere, der linke der schmalere.

Sind die Entsprechungen mit diesen beiden Szenerien eher als zufällig anzusehen, so ist dies beim Vergleich mit dem Bayreuther Neuinszenierungsbild von 1896⁷²⁾ nicht der Fall. Die Raumauffassung, die Gestaltung der Felswände und die Form der Höhlenöffnung sind im Pariser Bild so ähnlich, daß eine Orientierung an dem der Gebrüder Brückner nicht auszuschießen ist.

Zweiter Aufzug

Gegenüber Hoffmanns Entwurf⁷³⁾ zur Dekoration der Uraufführung, der einen tiefen Raum mit dichtem Baumwerk und an die linke Seite gerückter Fafner-Höhle zeigt, stellte Amables Bild (Abb. 77, 78) eine unterschiedliche, den Geist der Wagner'schen Szene aber erfassende, autonome Lösung dar. In seiner relativ flachen Erstreckung in den Hintergrund widersprach es genauso wie das von Wagner in einem Brief an Ludwig II. vom 1. April 1878⁷⁴⁾ kritisierte Uraufführungsbild der Vorstellung des Komponisten von einer tiefen Hinterbühne. Da sich der Hintergrund des Pariser Bildes formal von dem des Bayreuther abhob, hätte er vielleicht größeres Gefallen gefunden und wäre auch nicht als "durchaus misrathene Parthie" bezeichnet worden. So unsicher dies hier ist, so gewiß scheint es darin, daß Amable die im genannten Brief enthaltene Bestimmung, "der Riesenwurm dürfe nicht im Profil, sondern müsse 'en face', eben nur mit dem Oberleibe, sichtbar werden", einhielt - wenn auch sicherlich in Unkenntnis der Notiz.

Seine Dekoration stellte sich dadurch auch gegen das den Hoffmann'schen Entwurf variierende Bild der Münchner Erstaufführung von 1878⁷⁵⁾.

Die Bayreuther Dekoration von 1896⁷⁶⁾ mit der recht flachen Bühne und dem großen Baum auf der rechten Seite, sowie der gestreckten, halbrunden bis ovalen Höhlenöffnung macht deutlich, woher die von den frühen Bildern abweichende Pariser Szenengestaltung herrühren könnte.

Dritter Aufzug

In der Gestaltung und der Anlage der "wilden Gegend am Fuße eines Felsenberges" wich Amables Szenerie (Abb. 84, 85) völlig von den aus Felsblöcken verschiedener Größe und Form komponierten Dekorationen der Bayreuther Uraufführung⁷⁷⁾ und Neuinszenierung von 1896⁷⁸⁾ wie auch von der Münchner Erstaufführung von 1878⁷⁹⁾ ab.

Die Nennung eines Bergfußes scheint am Palais Garnier wörtlich genommen worden zu sein, als sich eine von dem breit-ausladenden Astwerk eines unsichtbaren Baumes teilweise verdeckte Felswand quer über die Bühne erstreckte und sie im Gegensatz zu den wesentlich tiefer, freier, auch "wilder", aber weniger mystisch anmutenden Vergleichsbildern auf vorderster Ebene abschloß.

Verwandlung

Bei der Gestaltung des Brünhildfelsens (Abb. 86, 87) hatte Amable die Gelegenheit nicht genutzt, die Dekorationen des Finalbildes der 'Walküre' an den Szenenanweisungen zu überprüfen und sie in den wunden Punkten zu verbessern. Stattdessen schuf er ein neues Bild, das mit der 'Walküre'-Szenerie und sogar mit seinem eigenen an Hoffmanns Modellvorlage⁸⁰⁾

für die Bayreuther Erstaufführung der 'Walküre' erinnernden Entwurf keine Übereinstimmung besaß.

Auch wenn die praktikable Felsrippe und der den Ausschnitt begrenzende Baumwipfel vorhanden waren, so wich dieses eigentümliche Pariser Bild, das aus Fundstücken errichtet gewesen zu sein scheint, in der räumlichen Auffassung doch ganz und gar von der älteren, wie auch von der Neuinszenierungsdekoration⁸¹⁾ der Bayreuther Festspiele ab.

3.3.6. Tristan und Isolde

Erster Aufzug

Im Zusammenhang mit Wagners Ausführungen über das Bühnenbild in seiner 1849 erschienenen Schrift "Das Kunstwerk der Zukunft"⁸²⁾, weist Patzet richtig daraufhin, daß die Reduktion des Geschehens zugunsten der in einer musikalischen Symbolik ausgedrückten Innerlichkeit, wie sie in 'Tristan und Isolde' tragend wird, mit einem Zurückdrängen der früher an Ort und Zeit gebundenen Dekorationen einhergehen müsse⁸³⁾. Die Szenenanweisungen Wagners spiegeln diese Forderung nach szenischer Einfachheit und Anspruchslosigkeit⁸⁴⁾ in ihrer knappen und direkten Form wieder.

Die Dekoration des Palais Garnier (Abb. 88, 89) wurde, wie festgestellt werden konnte, in Einklang mit den Szenenanweisungen Wagners errichtet. Unter Berücksichtigung der Bescheidenheitsformel erscheint sie nun aber zu prunkvoll und überladen ausgefallen. Sie illustrierte, ähnlich wie die Szenengestaltung der Bayreuther Erstaufführung von 1886⁸⁵⁾, die dem Historismus und Naturalismus verpflichtete Kunstauffassung. In den 'echten', wirklichkeitsgetreu nachempfundenen Details, in denen sich dieses Ideal manifestierte, übertraf das Pariser Bild noch die Festspieldekorationen.

Konnten die Gebrüder Brückner, wie vorher schon Angelo II Quaglio beim Uraufführungsbild von 1865⁸⁶⁾, die Intimität der Szene mehr wahren und die szenische Realisierung in ein ausgewogeneres Verhältnis zum kleinen Personenkreis und dem damit einhergehenden reduzierten äußeren Geschehen setzen, so war die Dekoration des Palais Garnier im Vergleich zu dominant und lenkte dadurch zu sehr von der inneren Dramatik ab.

Nach einem Artikel aus "La Soirée"⁸⁷⁾, in dem von "le navire truqué [...] de l'Africaine" gesprochen wird, liegt die Vermutung nahe, daß die Dekoration oder Teile davon wiederverwendet sein könnten, obwohl dies von dem unter dem Pseudonym "Un Monsieur de l'Orchestre" Schreibenden nicht direkt ausgesprochen wurde.

Zweiter Aufzug

Die Landschaftsmalerei werde nach Wagners Vorstellungen vom 'Kunstwerk der Zukunft' "den warmen Hintergrund der Natur für den lebendigen, nicht mehr nachgebildeten Menschen" darstellen.

Beim Münchner Uraufführungsbild von 1865⁸⁸⁾ scheint, da keine gegenteilige Stellungnahme des Komponisten bekannt ist, dieser Hintergrund nach seiner Vorstellung geschaffen worden zu sein. Ob das Pariser Bild (Abb. 91, 92) diesem Anspruch genügt hätte, mag bezweifelt werden. Denn beim Vergleich mit der fast ein halbes Jahrhundert älteren Münchner Szenengestaltung wird deutlich, daß in Paris bei diesem der Natur verpflichteten Bild die Landschaftsmalerei, die nach Wagners Gedanken "die eigentliche, Leben gebende Seele der Architektur" sei, ihre beherrschende Stellung aufgeben und mit der Architekturmalerei teilen mußte, während sie in der Münchner Dekoration dominieren konnte. Der prunkvollen, in großer Stiltreue gestalteten und dem 'echten' romanischen Stil verpflichteten Kernenate Isoldes wurde von den Pariser Bühnen-

bildnern Jambon und Bailly eine so große Wirkung eingeräumt, daß sie im Rahmen des Bühnenbildes mit der Natur konkurierte und das zwischen ihnen herrschende ungleiche Verhältnis auswog. Im Münchner Bild hingegen war sie nur angedeutet und dem Naturelement tatsächlich untergeordnet.

Die Dekoration des Palais Garnier kam formal der der Bayreuther Aufführung von 1886⁸⁹⁾ näher, unterschied sich von ihr aber im ideellen Aspekt - die Architektur war dort weiterhin der Natur untergeordnet.

Dritter Aufzug

Das Pariser Bild (Abb. 94, 95) schloß sich mit seinen dem romanischen Stil nahestehenden Bauwerken den Münchner⁹⁰⁾ und Bayreuther⁹¹⁾ Bühnenschöpfungen an.

Vom ersten unterschied es sich allerdings in der räumlichen Anlage und im Aufbau, während die beim zweiten angedeutete Dreiecksform noch konsequenter ausgeführt wurde. Vom Bayreuther Bild scheint die Gestaltung der Mauerbrüstung auf der rechten Seite mit der Warte herzurühren, wohingegen die "Burggebäude" formal nach eigenen Ideen Jambons und Baillys ausgeführt wurden.

Die Übernahme des Grundrißplans und einzelner Teile aus der Bayreuther Dekoration kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß große ideelle Unterschiede zwischen den Bildern bestanden. Am Palais Garnier, wo die Architektur in diesem ihr verpflichteten Bild berechtigterweise im Vordergrund stand, wurde es unterlassen, dadurch, daß die mächtig gedachte Linde sehr zurückhaltend gestaltet war, der Natur die legitime und zum Ausgleich des Architekturelements notwendige Wirkung einzuräumen.

3.3.7. Die Götterdämmerung

Prolog

Ähnlich wie bei 'Siegfried' wurde nicht auf das Finalbild der 'Walküre', auf das in den Szenenanweisungen hingewiesen wird, zurückgegriffen, sondern ein neues, ganz der Phantasie des Bühnenbildners und nicht den Angaben Wagners gehorchendes Szenarium geschaffen.

Diese Dekoration (Abb. 98, 99) hatte mit ihren reduzierten naturalistischen, auf der Fotografie der Szene (Abb. 100) sogar abstrakt erscheinenden Formen auch keinerlei Ähnlichkeit mit den Bildern deutscher Bühnen: weder mit dem Hoffmann'schen für die Bayreuther Uraufführung von 1876⁹²⁾, noch mit dem der Münchner Erstaufführung von 1878⁹³⁾, wie auch nicht mit dem der Bayreuther Neuinszenierung von 1896⁹⁴⁾.

In Anbetracht dieser Tatsache muß Catulle Mendes' Aussage in "Le Journal" vom 25. Oktober 1908⁹⁵⁾, daß "la mise en scène est assez fidèlement imitée de la mise en scène allemande" zumindest für dieses Bild widersprochen werden.

Erster Aufzug

Die Gibichungenhalle war im Palais Garnier (Abb. 102, 103, 104) im Vergleich zum Uraufführungsbild, über dessen Aussehen wenigstens teilweise der Hoffmann'sche Entwurf⁹⁶⁾ - er mußte nach Wagners Bericht an Ludwig II. vom 6. April 1875 erheblich umgearbeitet worden sein⁹⁷⁾ - Auskunft gibt, weiträumiger angelegt und einem anderen architektonischen Konzept unterworfen.

Die sich von seinem einfacheren Stütz- und Tragesystem und der flach abgeschlossenen Decke unterscheidende Giebelkonstruktion des Pariser Bildes stand der Münchner Halle

Christian Janks⁹⁸⁾ in vielen Details näher, wo das komplizierte Kämpfer- und Giebelsystem über den schweren Pfeilern vorgeprägt war. Die Halle von Dubosq und Belluot wirkte trotz der hinteren Öffnung gegenüber dem in den rückwärtigen Jochen ungedeckten und das felsige Rheinufer miteinbeziehenden Münchner Saal weitaus geschlossener.

Das Bild der Gebrüder Brückner für die Bayreuther Neuinszenierung von 1896⁹⁹⁾ zeigte eine architektonisch unterschiedlich konstruierte Halle, deren auffälligste Abweichung von den älteren Bildern, wie auch vom jüngeren Pariser Bild, das Tragesystem mit den in der Länge abgestuften Kämpfern und die ungewöhnlichen Holzsäulen mit Entasis waren.

Zweiter Aufzug

Hoffmanns Entwurf¹⁰⁰⁾, der von der Gibichungenhalle nur eine Ecke, dafür aber einen weiten Landschaftsausschnitt zeigt, veranlaßte Wagner dem Künstler brieflich seine Intentionen zu erläutern:

Einen Wunsch hatte ich immer, nämlich den Eingang der Halle etwas mehr in geradem oder selbst vorgebogenem Profile zu sehen: es geht hier die entscheidende Begegnung der Hauptkatastrophe vor. [..]. Diesmal möchte ich aber ein Zugeständnis von Ihnen haben, nach welchem Sie die ganze Szene etwas mehr von rechts nach links verschöben, so daß von der Halle etwas mehr, vom Rhein etwas weniger zu sehen wäre¹⁰¹⁾.

Verständlicherweise in Unkenntnis über diese Notiz, wurde am Palais Garnier die Szenerie (Abb. 108, 109, 110) beinahe so gestaltet, wie sie auf Hoffmanns Entwurf verbildlicht ist. Der "offene Eingang zur Halle" kam zwar etwas besser zur Geltung als auf dem Hoffmann'schen Blatt, er wurde aber in seiner Eckstellung gegenüber dem fast in der Bühnenmitte angeordneten Landeplatz am Rhein belassen. In der Gesamtwirkung besaß das Pariser Bild mit dem Entwurf übereinstimmende Partien, wie das Baum- und Buschwerk, den Lauf des Rheins und auch die den Weg säumenden Felsblöcke.

Durch diese Annäherung an Hoffmanns Entwurf wich Jambons und Baillys Szenengestaltung von der Wagners Wünsche realisierenden Dekoration der Bayreuther Neuinszenierung von 1896¹⁰²⁾ ab, wo der Eingang tatsächlich "in geradem Profile" gegeben und "auch der flache Raum der Vorder- und Mittelbühne ergiebig und unbeeengt genug" war, "um der auf ihr vorgehenden Handlung vieler Personen dienlich zu sein"¹⁰³⁾.

Dritter Aufzug

Das "wilde Wald- und Felsental" von Dubosq und Belluot (Abb. 115, 116, 117) hob sich von dem des Hoffmann'schen Entwurfs¹⁰⁴⁾ durch die wesentlich kultiviertere und friedlichere Stimmung ab, stimmte mit ihm jedoch überein in der Ausführung des praktikablen Wegs auf der rechten Seite und des Durchbruchs zum Fluß in der Mitte.

Diese Ähnlichkeit ist mit dem Bild der Bayreuther Neuinszenierung¹⁰⁵⁾ nicht festzustellen, da dieses einen anders gearteten und viel tiefer gestaffelten Landschaftsausschnitt zeigte.

Heinrich Dölls "zauberhaftes Bild"¹⁰⁶⁾ der Münchner Erstaufführung von 1878 ist nach Petzets Auskunft¹⁰⁷⁾ nicht mehr vorhanden.

Zweite Verwandlung

Im Gegensatz zu Hoffmanns Entwurf¹⁰⁸⁾ mit seinem schmalen Bühnenausschnitt und der völlig eingebrochenen Decke des Gebäudes, zeigte das Pariser Bild (Abb. 121, 122) einen weiten Bühnenausschnitt und eine nur teilweise zerstörte, tiefe Halle.

Die Gebrüder Brückner reduzierten im Bayreuther Bild von 1896¹⁰⁹⁾ die Szene noch stärker und vermittelten gleichzeitig einen noch chaotischeren Eindruck.

Ein Vergleichsbeispiel aus München ist wie beim vorigen Bild auch hierzu nicht erhalten.

3.3.8. Rheingold

Erste Szene

Die Gestalt der Münchner Erstaufführungs-Dekoration von 1869 ist nur noch teilweise auf einem sehr idealisierten, einen schmalen Ausschnitt zeigenden Gemälde Heinrich Dölls¹¹⁰⁾ nachzuvollziehen. Ein später wahrscheinlich für die Neuinszenierung von 1878 angefertigtes Modell Angelo II Quaglios¹¹¹⁾, das nach Petzet¹¹²⁾ der Uraufführungs-Dekoration entspreche, weist Partien auf, die im Pariser Bild (Abb. 125, 126, 127) wiederzufinden waren. So glichen sich die höhlenartigen Ausschnitte des Mittelgrundes, in die die felsigen Bodenzacken und die Riffe hineingriffen, die aus Felsblöcken gebildete Bodenblende auf vorderster Ebene, wie auch die von den seitlichen Felsen nach oben wachsenden und in die Bühnenmitte greifenden Schlingpflanzen. Minimal unterschieden sich diese beiden Szenengestaltungen darin, daß die Felsformationen im Münchner Bild nach rechts orientiert waren, während sie im Pariser nach links tendierten.

Hoffmanns Entwurf¹¹³⁾ für die Bayreuther Festspiel-Erstaufführung von 1876, der eher einer Szenenillustration als einer zur Umsetzung in ein Modell brauchbaren Vorlage gleicht, ist wegen des idealisierten Charakters und der Angabe nur eines Aspekts zum Vergleich ungeeignet.

Auf Max Brückners Dekoration zur Bayreuther Neuinszenierung von 1896¹¹⁴⁾ trifft diese Feststellung allerdings nicht zu.

Im Gegensatz zur Münchner und auch zur Pariser Lösung war die Höhle nicht in ein Rund oder Oval eingebunden, sondern dehnte sich in den gesamten Bühnenraum aus. Dadurch wurde der Eindruck einer weiteren, helleren, friedlicheren Unterwasserwelt hervorgerufen, die auch in diesem Punkt der geheimnisvolleren, unheimlicheren, dunkleren und gefährvolleren der beiden Vergleichsbilder gegenüberstand.

Zweite und Vierte Szene

Der von Christian Janks Modell für die Münchner Uraufführungsd Dekoration erhaltene erste Bogen¹¹⁵⁾ mit Felskulissen auf der linken Seite und Baumkulissen auf der rechten kehrte im Modell Angelo II Quaglios für die Neuinszenierung von 1878¹¹⁶⁾ wieder, was darauf schließen läßt, daß dieses entweder auf dem älteren Bild basierte oder teilweise daran angeglichen wurde. Auch Amables Dekoration (Abb. 128, 129, 130) zeigte auf vorderster Ebene Fels- und Baumkulissen mit Geäst, das die Bühne überspannte. Die Öffnung auf der rechten Seite des Vordergrunds entspricht der im Münchner Bild "zwischen den beiden vorderen Bögen" auf der linken Seite angebrachten "Kluft", "in die Loge und Wotan am Ende der zweiten Szene hinabsteigen und aus der sie zu Anfang der vierten Szene wieder heraufkommen, später auch die mit den Geschmeiden des Hortes beladenen Nibelungen"¹¹⁷⁾. In der Raumauffassung, der Gestaltung der Hinterbühne und vor allem im Prospekt mit der Götterburg unterlag das Pariser Bild aber einer anderen Konzeption.

Hoffmanns Entwurf für die Bayreuther Aufführung von 1876¹¹⁸⁾, auf dem die beiden Kulissen der vordersten Gasse ebenfalls angegeben sind, fand am Palais Garnier keine Beachtung.

Vom Brückner'schen Bild für 1896¹¹⁹⁾ kehrten der Eingang zur Kluft, der sich auf der rechten Seite in den Hintergrund erstreckende Weg, die Baumbögen des Vordergrundes, die in die

Tiefe gerichtete, ebene Fläche zwischen Felsabbrüchen, wie auch der Prospekt mit den Bergeshöhen und der auf einer Felspitze errichteten Burg in vergleichbarer Gestalt in Amables Dekorationen wieder. Vor allem die Burgen zeigten mit ihren kompakten, von Türmen beherrschten Baukörpern große Ähnlichkeit.

Dritte Szene

Vom Modell (Abb. 134, 135) abweichend, zeigte das Pariser Bühnenbild (Abb. 136) zwei von einer mittleren Felswand getrennte Klüfte. Amables Dekoration reichte dadurch an das durch Pixis' Szenenillustration¹²⁰⁾ verdeutlichte Uraufführungsbild heran, war ihm aber ebensowenig verpflichtet wie dem von Angelo II Quaglio für die Münchner Neuinszenierung von 1878 geschaffenen Modell¹²¹⁾. In beiden Fällen versperrten Felsenklippen die tiefen unterirdischen Gänge. In der Pariser Szenerie waren diese allerdings nur dem rechten Durchbruch vorgelagert.

Mit Hoffmanns Entwurf für die Bayreuther Erstaufführung¹²²⁾ stimmte Amables Dekoration wenig überein, zeigte dafür jedoch viele Gemeinsamkeiten mit der Szenengestaltung Max Brückners zur Bayreuther Aufführung von 1896¹²³⁾. Die auffallendsten waren die Raumauffassung, die zwei durch eine mittlere Felswand getrennten Gänge, die Form dieser Gänge - halbrund der rechte, hochoval der linke - und die Felslagen hauptsächlich vor der rechten Kluft.

3.3.9. Parsifal

Erster Aufzug

Das einzige Vergleichsbild ist das der Bayreuther Uraufführung von 1882¹²⁴⁾, weil wegen des bis zum Ende des Jahres 1913 reichenden Urheberschutzes dem Festspielhaus das alleinige Aufführungsrecht vorbehalten war. Diese Dekorationen wurden, wie französischen und deutschen Presseberichten entnommen werden kann, bei der Gestaltung der Szenerien am Palais Garnier zur Vorlage genommen¹²⁵⁾.

Das "Gralsgelände" des Pariser Bildes (Abb. 141, 142) stimmte mit den Szenenanweisungen überein, differierte aber mit dem nach Auskunft von Petzet¹²⁶⁾ auf der Grundlage von Wagners eigenhändiger Grundrisskizze¹²⁷⁾ gestalteten Uraufführungsbild insofern, als hier die "Lichtung in der Mitte" größer dimensioniert gewesen zu sein scheint und die Wege weniger direkt von ihr abzweigten. Darüberhinaus wirkte Simas' Landschaft wesentlich naturalistischer als die der Gebrüder Brückner.

Erster Verwandlung

Im 'Panorama' (Abb. 145) realisierte Simas seine eigenen Anschauungen, wie es im Vergleich zu der von den Gebrüdern Brückner entworfenen Wandeldekorationen¹²⁸⁾ des Uraufführungsbildes deutlich wird, ohne dabei aber die Szenenangaben Wagners mißachtet zu haben. Seine Schöpfung stellt eine direktere, treffendere und weniger der Phantasie verpflichtete Umsetzung der Wagner'schen Vorschriften dar.

Zweite Verwandlung

Schnittenhelms Beschreibung¹²⁹⁾ des Bayreuther Bildes¹³⁰⁾ illustriert einen architektonischen Aufbau, von dem der der Pariser Dekoration (Abb. 146, 147) nicht sehr differiert - einzige Abweichung sind die überschrittenen Rundbogenarkaden der Seitengänge. In 'nichtarchitektonischen' Punkten, etwa in der formalen Gestaltung der Pfeiler, der Dekoration, der Ornamentierung, unterschieden sich die beiden Szenerien allerdings erheblich.

Zweiter Aufzug

Das Modell der Gebrüder Brückner zum Uraufführungsbild¹³¹⁾ zeigt eine adäquate Umsetzung der Szenenanweisungen und verdeutlicht gleichzeitig die Lücke, die zwischen Rochettes Szenengestaltung (Abb. 152, 153) und Wagners Intention klappte. Gegenüber der dortigen Innenraum-Darstellung mußte das überaus karge und schmucklose, ganz allein auf die Architektur konzentrierte Bild des Palais Garnier, wie schon festgestellt wurde, gewissermaßen als 'Exterieur' erscheinen.

Erste Verwandlung

Rochettes "Zaubergarten" (Abb. 155, 156) war im Vergleich zu der ganz der Phantasie verpflichteten Dekoration der Uraufführung¹³²⁾ wesentlich naturalistischer gestaltet und in der Wiedergabe der Architekturpartien näher an die Szenenanweisungen angelehnt. Auch differierten die zwei Bühnengestaltungen in der Räumlichkeit: ein weiter und flacher Ausschnitt in Paris stand einem engen und tiefen in Bayreuth gegenüber.

Zweite Verwandlung

Der öde Zaubergarten Pariser Prägung (Abb. 163, 164) wich in konzeptioneller Hinsicht von der Schöpfung der Gebrüder Brückner¹³³⁾ ab; während im Bayreuther Bild der verfallene Palast Klingsors, hinter Vegetation großteils versteckt, kaum zu erkennen war, fungierte er im Pariser, wegen der zentralen Position, mehr als Blickpunkt. Die Schlußprospekte waren auch nicht identisch, denn wo sich im Bayreuther nach Judith Gautier "eine unfruchtbare, von mit Schnee bedeckten Bergen begrenzte Haide [!]"¹³⁴⁾ erstreckte, erhoben sich auf dem des Palais Garnier zwei Bergrücken mit einem Wasserfall und einer tiefen Schlucht. Der größte Unterschied zwischen beiden Bildern lag aber darin, daß das Uraufführungsbild einen symmetrischen Aufbau aufwies, wohingegen das Pariser einer asymmetrischen Form verpflichtet war.

Dritter Aufzug

Die "freie, anmutige Frühlingsgegend" erscheint im Bild des Palais Garnier (Abb. 170, 171) besser verwirklicht als in dem der Uraufführung¹³⁵⁾, wo der Aspekt der Weiträumigkeit nicht derart zum Tragen kam wie in Simas' szenischer Realisation. Sein den Szenenvorschriften genügendes Bild vermittelte mit seinem Naturalismus und seiner großzügigeren, weniger von Baum- und Laubwerk eingeschränkten Anlage den Eindruck einer friedlichen, ruhevollen Landschaft. Die beiden schon öfters erkannten Raumkonzepte - breite und flache Bühne in Paris, tiefere und enge in Bayreuth - kollidierten auch hier wieder.

Verwandlung

Der nun in entgegengesetzter Richtung, also von links nach rechts, bewegte Wandelprospekt (Abb. 174) zeigte in der

formalen Gestaltung, trotz gewisser Ähnlichkeiten mit Bayreuther Szenen¹³⁶⁾, eine unabhängige, ganz und gar eigenständige Auffassung Simas'. Sie gipfelte darin, daß im letzten Aspekt nicht wie bei den Gebrüdern Brückner der Innenraum des Gralstempels, sondern, als wesentlich logischerer Abschluß, die Außenmauern der Burg dargestellt wurden.

3.3.10. Ergebnisse

Alle in dieser Untersuchung behandelten Wagner-Dekorationen des Palais Garnier zeigten Übereinstimmungen mit Bildern Bayreuther und Münchner Aufführungen, von denen diejenigen der postwagnerschen Bayreuther Phase, also die zu diesem Zeitpunkt neuesten, den größten Einfluß ausübten. Die literarische Quelle zu den 'Meistersingern', die von der Orientierung an gleich drei 'deutschen' Bühnengestaltungen berichtet, macht deutlich, daß die Pariser Oper eine Nachfolge der Bildschöpfungen der bedeutendsten Wagner-Bühnen jenseits des Rheins beabsichtigte. Aus welchem Grund dies geschah, ist nur zu vermuten, es erscheint, als ob dieses Sich-in-die-Tradition-Stellen eine Legitimation der Pariser Bühne für die Aufführung Wagner'scher Werke gegenüber der 'Wagner-Erb-schaftsverwalterin' Cosima Wagner und den Bayreuther Festspielen bedeutete.

Praktisch wirkte sich diese Nachfolge so aus, daß die Bühnengestalter des Palais Garnier in den Fällen, wo sie keine Anleitung über den Schauplatz in Form authentischen Materials fanden - das war wegen des mystischen, nicht an Lokalitäten gebundenen Charakters der Werke großteils so - oder von den Szenenanweisungen den Aufbau des Bühnenbildes eindeutig vorgeschrieben bekamen, fremde Dekorationen entweder nahezu vollkommen kopierten oder ihnen entnommene Teile mit Eigenschöpfungen ergänzten. Die Interpretationsfreiheit, die ihnen Wagner durch die in den meisten Fällen nur den äußeren Rahmen

absteckenden Szenenanweisungen einräumte, nutzten sie, wenn überhaupt, nur in geringem Maße aus. Die Bühnenbilder zu 'Lohengrin' zeigten darüberhinaus, daß die Bildvorlagen gewichtiger erschienen als die zeichnerischen Illustrationen von Wagner oder Ferdinand Heine. Die Dekoration des Wartburgsaals zum zweiten Aufzug von 'Tannhäuser' veranschaulichte diese Präferenz für zeitgenössisch aktuelle, populäre Bühnenbilder in drastischer Form, wurde dadurch doch die von Wagner "als einzig nachahmungswürdig" angesehene Szenerie verworfen.

Wenn in wenigen Fällen Abweichungen sowohl von den Vergleichsbildern, als auch von den Szenenangaben festgestellt werden konnten, dann beruhte dies, wie die Beispiele verdeutlichten, weniger in der Emanzipation der Bühnenbildner vom Muster oder in künstlerischen Gründen als eher in finanziellen oder anderen außerkünstlerischen Zwängen.

4. SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Untersuchung über die künstlerische Ausführung der Modelle zeigte, daß die beiden Hauptmotivgruppen, nämlich das Landschafts- und das Architekturbild, nach zwei konzeptionell verschiedenen Methoden gestaltet wurden. Eine zeichnete sich durch die schrittweise Präzisierung der Darstellung vom malerisch und teilweise auch stilistisch freier ausgeführten Modellteil des Vordergrundes zu dem des Hintergrundes hin aus, die andere durch die gleichbleibende gestalterische und koloristische Genauigkeit auf den Kulissen aller drei Ebenen.

Ungeachtet dieser generellen Einteilung kann ein Modell allerdings, da es in der Regel aus einer Anzahl verschiedenartig modellierter Kulissen besteht, eine Vielfalt malerischer und koloristischer Formen aufweisen. Nach einer Äußerung von Giulio Carlo Argan, steht vom Standpunkt der Technik aus gesehen die malerisch schnelle Gestaltungsart für den Impressionismus, die ihr entgegengesetzte, langsame und sorgfältige Malerei für einen traditionellen Kunststil. Demnach könnte die malerisch subtile und farblich nuancierte Ausarbeitung der Modellteile als ein traditionelles, naturalistisches, dagegen die flüchtige Gestaltung mit schnellem Pinselschlag und flächigem Farbauftrag als ein 'modernes', impressionistisches Verfahren angesehen werden. Tatsächlich scheinen die unterschiedlichen Gestaltungskonzeptionen eine solche Einteilung zu rechtfertigen: die sich durch Striche reiner, unvermischt aufgetragener Farbe und die fehlenden abgestuften koloristischen Übergänge auszeichnende Malweise entspricht - wohlgemerkt in technischer Hinsicht - impressionistischer Auffassung, wohingegen die auf der Umsetzung einer malerischen oder zeichnerischen Vorstudie in das Hell-Dunkel und die sorgsam abgestufte Farbe beruhende Malweise ein traditionelles Verfahren darstellt.

Von der Konzeption her darf das Werkstattmodell, wenn es nach den für ein Gemälde gültigen Richtlinien beurteilt wird,

jedoch nicht mit dem Impressionismus in Verbindung gebracht werden, wird dort doch analog der atmosphärischen Auflösung der Objekte in der Entfernung die Aufhellung der Farbe im Bildhintergrund auf den Höhepunkt getrieben. Beim Dekorationsmodell und beim Bühnenbild selbst spricht dagegen die Präzisierung der dargestellten Gegenstände und die farbliche Verdichtung im Hintergrund für eine der Tradition verbundene künstlerische Auffassung.

Die Werkstattmodelle und sicher auch die Bühnenbilder zu den am Palais Garnier aufgeführten Werken Richard Wagners können somit als Kunstschöpfungen charakterisiert werden, die zwar gewisse neuere Tendenzen der Malerei aufweisen, die aber dadurch, daß ihr Grundtenor ein traditioneller ist, nicht automatisch auch der 'modernen' Konzeption gehorchen. Von einer Tendenz zum Modernismus in der Bühnenbildgestaltung darf auch dann nicht gesprochen werden, wenn bei 'Parsifal', der letzten Neuinszenierung vor dem Ersten Weltkrieg, die Kuliszen zweier Modelle auf eine Weise gestaltet werden, die durch die Folge linearer, 'strahlenförmiger' Pinselstriche dem Rayonnismus, einer zu diesem Zeitpunkt äußerst fortschrittlichen Stilrichtung, nahekommt. Die Überzahl der traditionell naturalistischen Modelle zu diesem Musikdrama spricht in diesem Zusammenhang für sich selbst.

Wenn in der Bühnendekoration der Hauptopernbühne des Landes, das als Geburtsstätte der modernistischen Kunstauffassung gilt, selbst im Jahre 1914, also beinahe ein halbes Jahrhundert nach der 'Geburt', noch immer die veraltete naturalistische Form ausschlaggebend und bestimmend war, dann hing dies sicherlich weniger mit einer Unfähigkeit der Bühnenbildner - Rochette hat im 'Parsifal' auf eindrucksvollste Weise das Gegenteil bewiesen - sondern mit der an diesem Opernhaus vertretenen künstlerischen Konzeption zusammen. Diese Konzeption beruhte, wie die Untersuchung über die Tradition des Pariser Wagner-Bühnenbildes gezeigt hat, auf der möglichst nahen Anlehnung an Bühnenbilder deutscher Bühnen,

vor allem an die der Bayreuther Festspiele der postwagnerschen Periode. Es war aufgefallen, daß fortschrittliche Kunstauffassungen auch bei diesen weitgehend unberücksichtigt blieben, was damit zusammenhing, daß der von den Gebrüdern Brückner unter den Auspizien der 'Gralshüterin' Cosima Wagner kanonisch festgelegte 'Bayreuther Wagner-Stil' auf der archäologischen Treue und der Verbindung zum Naturalismus basierte. Diese beiden Faktoren wiederum sind Ausdruck der reaktionären, vom Verlangen nach absoluter Richtigkeit und Stiltreue, ja 'Echtheit', erfüllten Meiningerschen Bühnenreformbewegungen.

In dieser Reformbewegung, die nach den Worten von Günter Schöne²⁾ hinauslief auf: "eine Wiedergeburt des Bühnenbildes aus dem Geist der Malerei", ist letztendlich der wahre Grund für die Abneigung der Palais Garnier gegen modernistische Stiltendenzen zu suchen. Es handelte sich nämlich um eine Malerei, die, wie Günter Schöne hinzufügt,

wohl von dem Impressionismus gelernt hatte, die Natur mit neuen Augen zu sehen, die aber in ihrer peinlichen Gebundenheit an die Forderung nach historischer Echtheit im akademischen Schwulst des Historienbildes eines Makart oder Piloty versinken sollte.

Die konzeptionell erzwungene Anlehnung an die Dekorationen der Bayreuther und Münchner Bühne hatte zur Wirkung, daß die Pariser Bühnenbildner ein eigenes Verständnis für die Problematik der Wagner'schen Werke nicht entwickeln oder, falls doch, im Bühnenbild artikulieren konnten und genausowenig befähigt waren, einen adäquaten, nicht in der romantischen, realistischen, historischen, naturalistischen oder impressionistischen Tradition befangenen Stil für das Musikdrama und sein mythisches, zeitloses und dadurch ewig gültiges Geschehen zu formulieren. Als Folge davon ist ihren Bühnenbildern etwas befangenes, kopiertes und konventionelles eigen.

Die aus der geographischen und verstandesmäßigen Distanz zu Deutschland resultierende Möglichkeit, die verhärteten Traditionen des Wagner-Bühnenbildes zu lösen, waren am Palais

Garnier somit nicht gewahrt worden, obwohl sowohl von seiten der bildenden, als auch von der darstellenden Künste revolutionäre Anstöße kamen. War es doch gerade in der französischen Hauptstadt, wo in den achtziger und neunziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts eine fruchtbare Auseinandersetzung zwischen der naturalistischen und symbolistischen Theaterkonzeption stattfand und viele Anregungen zu einem neuartigen, sowohl von der klassizistischen Bühnengestaltung mit den symmetrisch angeordneten Kulissen, als auch von dem "'Pappendeckelunwesen' der Kulissenmalerei"³⁾ abgerückten Verständnis gefunden wurden. Wenn sich der Naturalismus durch die ihm zugrundeliegende Forderung nach genauester Beobachtung und Analyse der 'wirklichen Zustände' (réalité) des Lebens und nach Meidung alles Phantastischen, Mystischen, Metaphysischen, sowie durch die Negation alles Rhetorischen, Übertriebenen oder Idealisierten im Menschenbild oder in der theatralischen Lebensdarstellung - also durch die völlige Konzentration auf 'Äußerlichkeit' - für die Wagnerbühne eigentlich von selbst ausschloß, entsprachen ihr die Ideen der Symbolisten umso mehr. Die Absicht ihres Theaters war, das Innere der Gestalten transparent zu machen und neben dem 'tragischen Wunder' des Lebens auch den Sinn des Geheimnisvollen zu veranschaulichen. Auf der Bühne wurden ihre Intentionen in der Form von einfachen und linear gehaltenen Schauplätzen, durch stilisierte Dekorationen und Beleuchtungs- und Farbeffekte, die Stimmungselemente von fast gespenstischer Art hervorriefen, sowie durch die Aufeinanderabstimmung von Bild und Kostüm einerseits und Bild und Stimmung des Stückes andererseits, realisiert.

Diesen Vorstellungen, die in Einklang mit Wagners Traktat über "Das Kunstwerk der Zukunft" zu stehen scheinen, ist an der Großen Oper von Paris genausowenig Beachtung geschenkt worden wie - die Bühnenbilder zu 'Tristan und Isolde' haben es besonders gezeigt - dem Hauptaspekt der symbolistischen Konzeption, nämlich dem, daß das Bühnenbild lediglich rein

ornamentale Fiktion sei und derart nuanciert werden müsse, daß es seine eigene Rolle im Stück spiele, zu dessen Einheit aber unumgänglich beitrage und den Eindruck der unendlichen Vielfalt von Ort und Zeit erwecke.

Gesteht man den Regisseuren und Bühnenbildnern des Palais Garnier zu, die neuen Denkanstöße zur Gestaltung der Dekoration deshalb negiert zu haben, weil sie für das Sprech- und nicht für das Musiktheater galten und auch nicht speziell auf Wagners Opern und Musikdramen zugeschnitten waren oder weil sie nicht in Einklang mit dem 'Bayreuther System' gebracht werden konnten, dann dürfen sie in dem Moment von Gleichgültigkeit oder 'blinder Gefolgschaft' nicht mehr freigesprochen werden, als die Rezepte für eine modifizierte Wagner-Bühne vorgelegt wurden. In seiner 1895 in Paris erschienenen und 1899 in überarbeiteter und ergänzter Form⁴⁾ neu herausgegebenen Schrift 'La mise en scène du drame wagnérien'⁵⁾ legte Adolphe Appia seine Auffassung von einer Bühnengestaltung vor, welche die ihr übertragene Aufgabe im Gesamtkunstwerk in Übereinstimmung mit Dichtung und Musik erfüllen sollte. Appia, der aus der Schweiz gebürtige Bühnenreformer, teilte die Forderung der Symbolisten und erweiterte sie insofern, als er größtes Gewicht legte auf einen nach der Höhe und Tiefe durchgestalteten, also dreidimensional stilisierten Bühnenraum, der von Praktikabeln gegliedert und in dem mit Hilfe von Lichtquellen eine szenische Atmosphäre geschaffen wurde. Nach seinem Verständnis konnten nur Praktikabeln und nicht flache, illusionistisch bemalte Kulissen das Gegenstück zu den plastischen Körpern und Darstellern sein, und nur sie allein waren fähig, zusammen mit einer neuartigen Lichtregie, den Akteur mit der Dekoration eins werden zu lassen.

Wegen des 'blasphemischen' Charakters dieser Reformanstöße gegenüber Wagners eigensten Szenenangaben und Bestimmungen von Cosima Wagner abgelehnt, wurden sie auch an der Pariser Oper in getreuer Befolgung der von der allgewaltigen Bayreuther Verwalterin ausgegebenen Losungen ignoriert, obwohl

Appia als erster auf die Differenz zwischen Wagners musikalisch und poetisch weit vorgeschrittener, visuell aber zurückgebliebener Vorstellungskraft als Ansatzpunkt für innere Brüche im Gesamtkunstwerk hinwies. Sie fanden selbst in Zeiten, wo sich Appias Ideen über die Gestaltung des Wagner-Bühnenbildes schon lange an anderen europäischen Bühnen durchgesetzt hatten, noch keinen Einlaß in das Palais Garnier. Dort wurde den behandelten Dekorationen sogar größtenteils über die Mitte unseres Jahrhunderts hinaus die Treue gehalten⁶⁾.

Die Wagner-Bühnenbilder des Pariser Opernhauses können somit als Endstufe der klassizistischen Bühnenform angesehen werden, die mit ihren malerisch ausgeführten, hintereinander gestaffelten Kulissen im 19. Jahrhundert bestimmend war. Sie standen am Wendepunkt zu der praktikablen, plastisch dreidimensional gebauten Raumbühne unseres Jahrhunderts, ohne daß diese Neuerungen in sie einfließen konnten.

Die Ausstattungspraxis, die sie verdeutlichen, zeichnet sich durch eine gewisse Sorglosigkeit für das rein Bildliche aus, insofern, als Dekorationsteile sehr häufig in stilistisch heterogener Weise gestaltet sind und im Werkstattmodell Kulissen unterschiedlicher Stilformen bedenkenlos miteinander kombiniert werden. Der schlimmste Ausdruck dieser Letargie ist die Wiederverwendung von Dekorationsstücken aus Aufführungen anderer Werke.

Der von Dietrich Steinbeck⁷⁾ festgestellte Tiefpunkt in der Entwicklung des Bühnenbildes als einer "qualitativ eigenwertigen Gattung der bildenden Künste" am Ausgang des 19. Jahrhunderts findet seine Bestätigung in den Bühnendekorationen des Pariser Palais Garnier. Die wichtigste Opernbühne Frankreichs stellt sich wegen des Verharrens auf diesem Tiefpunkt in Hinsicht auf das Wagner-Bühnenbild als rückständige, dem 'Bayreuther System' selbst dann noch verpflichtete Institution dar, als dieses sogar an der Stätte seiner Formung bereits seit langer Zeit in Frage gestellt und schließlich von Wagners Enkeln endgültig verworfen worden war.

5. Anhang

5.1. Anmerkungen

Richard Wagner und Paris

Die Bewegung des 'wagnérisme français'

- 1) 'Dors, mon enfant', nach Reboul; 'l'Attente', nach Victor Hugo und 'Mignonne', nach Ronsard. Dazu kam noch Heinrich Heines Gedicht 'Die zwei Grenadiere', nachdem der Poet es selbst ins Französische übersetzt und unter dem Titel 'Les deux grenadiers' veröffentlicht hatte. Zit. nach Servièrès, Georges: "Richard Wagner jugé en France", S.8.
- 2) 'De la musique allemande', vom 12. und 16. Juli 1840. 'Du métier de virtuose et de l'indépendance des compositeurs', vom 18. Okt. 1840. 'Une visite à Beethoven', vom 19. 22. und 29. Nov., sowie 3. Dez. 1840. 'De l'ouverture', vom 10., 14. und 17. Jan. 1841. 'Un musicien étranger à Paris', vom 31. Jan., 7. und 11. Feb. 1841. 'Caprices esthétiques, le musicien et la publicité', vom 1. April 1841 (der Artikel ist irrtümlich unter der Signatur Verner erschienen). 'Etude sur 'Der Freischütz'', vom 23. und 30. Mai 1841. 'Une soirée heureuse, fantaisie sur la musique pittoresque', vom 24. Okt. und 7. Nov. 1841. 'Etude sur Halevy et la 'Reine de Chypres'', vom 27. Feb., 13. März, 24. April und 1. Mai 1842. Zit. nach ibid., S. 12-13.
- 3) Ouvertüre zu 'Faust' Ende März 1840 und 'Columbus'-Ouvertüre am 4. Feb. 1841. Zit. nach ibid., S. 8 ff.
- 4) Zit. nach ibid., S. 15.
- 5) Zit. nach ibid., S. 15 und Gregor-Dellin, Martin: "Wagner-Chronik", S. 31 ff.
- 6) Siehe dazu auch: Berlioz, Hector: "Mémoires", Band II.
- 7) "Au théâtre royal allemand de notre capitale, on travaille activement à la mise en scène d'un opéra en cinq [!] actes ayant pour titre 'Tannhäuser' et dont la musique est de M. Robert [!] Wagner, élève de l'illustre Meyerbeer et premier maître de chapelle du roi. Tous les décors de cette pièce ont été exécutés à Paris." Zit. nach Servièrès, Georges, ibid., S. 19. Es handelte sich bei der beschriebenen Aufführung des 'Tannhäuser' um die Uraufführung vom 19. Okt. 1845 am Kgl. Sächsischen Hoftheater zu Dresden, wozu die Dekorationen von Despléchin in Paris entworfen und geschaffen wurden.

- 8) Dieser Artikel, wie auch der später über 'Lohengrin' verfaßte, wurde von Liszt 1851 in französischer Sprache unter dem Titel 'Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner' in Leipzig publiziert. Zit. nach Servières, Georges: op. cit., S. 20.
- 9) Der Artikel vom 18. Sept. 1850 wurde 1852 in dem Band 'Lorely' erneut publiziert und in der "Revue wagnérienne" vom Feb. 1887 reproduziert, wobei aber falsche Daten angegeben wurden (8. und 9. Sept. 1850). Die Reiseberichte begannen in der "Presse" vom 9. Sept. 1850. Zit. nach Guichard, Léon: "La Musique et les Lettres en France en temps du wagnérisme", S. 28 und S. 264, Fußnote Nr. 10.
- 10) Ouvertüre zu 'Tannhäuser'.
- 11) Siehe dazu Servières, Georges: op. cit., S. 24-25 und seine Artikel in der "Revue musicale", Spezial-Nr. 1923, sowie in der "Revue d'histoire littéraire", Jan. 1917; ebenso Guichard, Léon: op. cit., S. 29 und S. 264, Fußnote Nr. 13.
- 12) Erschienen in Leipzig, 1852, bei J.J. Weber, zit. nach Servières, Georges: op. cit., S. 25.
- 13) Erschienen in Leipzig, 1852, bei Breitkopf und Haertl. Zit. nach ibid., S. 25.
- 14) Ibid., S. 25.
- 15) Vom 6., 13., 20. und 27. Juni, 11. und 25. Juli, sowie 8. Aug. 1852.
- 16) Zur Analyse dieses Artikels siehe ibid., S. 25-29.
- 17) Zit. nach Guichard, Léon: op.cit., S. 29.
- 18) Gregor-Dellin, Martin: op. cit., S. 71. Damcke bestätigt in seinem Aufsatz 'Une visite à Wagner', erschienen am 9. Jan. 1876 in der "Gazette musicale" diesen Aufenthalt Wagners in Paris. Zit. nach Servières, Georges: op. cit., S. 30.
- 19) Im "Moniteur" vom 20. Sept. 1857 und im "Courrier de Paris" vom 30. Sept. 1857. Zit. nach ibid., S. 31 und Guichard, Léon: op. cit., S. 266, Fußnote Nr. 25, wobei er den 29. Sept. als Erscheinungstag des "Moniteur"-Artikels angibt.
- 20) Ausführliche Berichte über die Pressereaktion bei Servières, Georges: op. cit., S. 45-61.
- 21) Der Begriff 'Zukunftsmusik' ist ein Spottwort, das 1849 von Prof. Bischoff in Köln in der "Niederrheinischen Musikzeitung" als Reaktion auf Wagners Schrift 'Das Kunstwerk der Zukunft' (vollendet am 4. Nov. 1849) erstmals verwandt wurde. Zit. nach Gregor-Dellin: op. cit., S. 56.
- 22) Abgedruckt in Tiersot, Julien (éditeur): "Lettres françaises de Richard Wagner", S. 191-197 und Servières, Georges: op. cit., im Anhang.

- 23) Auber, Berlioz, Gounod, Gevaert, Meyerbeer und Reyer.
Zit. nach Gregor-Dellin, Martin: op. cit., S. 91.
- 24) Siehe dazu Servières, Georges: op. cit., S. 57-58. Diese Broschüre wurde 1861 in ein Werk Champfleury's aufgenommen, das den Titel 'Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui (Balzac, Gérard de Nerval, Wagner et Courbet)' trägt. Dort S. 111-126.
- 25) Publiziert von André Suarès in der "Revue musicale" vom Nov. 1922; abgedruckt in Tiersot, Julien (éditeur): ibid., S. 197-200 und S. 202 (Note an Champfleury), sowie als Fußnote in: Baudelaire, Charles: "L'Art romantique", S. 689-691.
- 26) Erwähnt werden sollen nur kurz die Probleme: bei der Übersetzung des Librettos ins Französische - siehe dazu Servières, Georges: "Tannhäuser à l'Opéra", S. 18-21, sowie Wagner, Richard: "Mein Leben", Band III; bei den Orchester- und Chorproben - siehe dazu Servières, Georges: ibid., S. 34-35, sowie Nutter, Charles: Artikel in "Bayreuther Festspielblätter", 1884; bei der Umsetzung von Wagners Szenenanweisungen - siehe dazu Servières, Georges: op. cit., S. 27; bei der Aufnahme des von Operndirektor Royer geforderten Balletts in die Opernhandlung und bei der Durchführung von Wagners Anweisungen dazu - siehe dazu ibid., S. 28-31. Hinzu kamen Vorbehalte Wagners gegen Royer, den er seiner Musik gegenüber nicht für aufgeschlossen hielt, wie gegen den Orchesterchef Dietsch - siehe dazu ibid., S. 31-32 und S. 39.
- 27) Siehe dazu ibid., S. 105-106, wo zwei Briefe Wagners an Operndirektor Royer, in denen er die Zurückziehung erklärt, angeführt sind.
- 28) Servières, Georges in ibid., S. 39.
- 29) Lindau, Paul, in: "Richard Wagner", S. 24, 27, 28, 31. Zit. nach Guichard, Léon: op. cit., S. 33 und S. 267, Fußnote Nr. 45. Ebenso Gaspérini, Auguste de in einem Artikel, erschienen in der "Gazette de Francfort". Zit. nach Servières, Georges: op. cit., S. 56.
- 30) Lindau, Paul, in op. cit., S. 11-13. Zit. nach Guichard, Léon: op. cit., S. 33. Ebenso Petipa in einem Bericht über Wagners Benehmen bei den Proben. Zit. bei Servières, Georges: op. cit., S. 32.
- 31) Lindau, Paul, in op. cit.. Zit. nach Guichard, Léon: op. cit., S. 33.
- 32) Zit. nach ibid., S. 33 und S. 267, Fußnote Nr. 51.
- 33) Zit. nach ibid., S. 266, Fußnote Nr. 35.
- 34) Zit. nach Henry, Ruth: Artikel 'War Tristan Franzose', in "Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1976", S. 6.

- 35) Guichard, Léon: op. cit., S. 39. Beide Schriften wurden vereint und erschienen unter dem Titel 'Richard Wagner et 'Tannhäuser' à Paris' bei Dantu. Später wurde das gesamte Werk aufgenommen in Baudelaire, Charles: op. cit.
- 36) Diese Idee wurde in seinem Sonett 'Correspondances' bereits 1857 ausgedrückt.
- 37) Baudelaire, Charles: 'Richard Wagner et 'Tannhäuser' à Paris', enthalten in op. cit., S. 696-697. Hervorhebungen vom Autor selbst.
- 38) Berlioz' 'Les Troyens' und Gounods 'La Reine de Saba' waren vollendet und noch nicht aufgeführt worden. Zit. nach Servières, Georges: op. cit., S. 15-16.
Im Feuilleton von "Les Débats" vom 23. März 1861 war ein sarkastischer Artikel erschienen, in dem der mit d'Ortigue signierende Verfasser dafür plädierte: "1' Wagner éconduire poliment". Nach Guichard, Léon gebe diese Aufforderung Berlioz' Meinung wieder. Der Artikel sei mit einer klaren Anspielung auf Berlioz' 'Les Troyens' beschlossen: "Si l'on veut encourager quelque talent hardi, novateur, mais qui respecte les traditions de l'art 7, l'opéra n'a qu'à regarder autour de lui, il saura bientôt sur quelle œuvre mettre la main." Zit. nach Guichard, Léon: op. cit., S. 267, Fußnote Nr.36.
- 39) Gregor-Dellin, Martin: op. cit., S. 95-99.
- 40) Siehe dazu Servières, Georges: "Richard Wagner jugé en France", S. 120 ff. und S. 150 ff.
- 41) Pasdeloup - "Concerts populaires de musique classique", 1862; Hainl - "Société des Concerts", 1866; Lamoureux - "Concerts Lamoureux", 1868.
- 42) Siehe die Berichte bei Servières, Georges: op. cit. S. 118-119.
- 43) Die Presse mokierte sich über das Fehlen von Kontrasten in der Handlung, was durch das Herausstreichen von fast allen Arien, Duos und Trios aus der Partitur hervorgerufen wurde. "De la version originale, il ne restait plus qu'un dialogue perpétuel entre Rienzi et le peuple romain, quelque chose comme une séance du forum mise en musique." Zit. nach Servières, Georges; op. cit., S. 143.
- 44) "Wagnérien, c'est-à-dire suspect de tendances subversives, hérétique et rebelle aux doctrines du Conservatoire, contempteur des vieux maîtres, musicien sans mélodie, assembleur de sonorités truculentes, destructeur des formes dramatiques consacrées!" Servières, Georges: op. cit., S. 175.
- 45) In Brüssel fanden die Erstaufführungen - alle in französischer Sprache - von 'Lohengrin' 1870, von 'Der Fliegende Holländer' 1872 und von 'Tannhäuser' 1873 statt. Diese Werke blieben im Repertoire und wurden in den nachfolgenden Jahren ständig wiederaufgeführt. Siehe dazu Evenepoel, F.: "Le Wagnérisme hors d'Allemagne 7 en Belgique", 1891.

- 46) Hauptsächlich 1869 und 1870 zu den Proben und Aufführungen von 'Das Rheingold' und 'Die Walküre'. Gregor-Dellin, Martin: op. cit., S. 127-128 und Servières, Georges: op. cit., S. 161.
- 47) Wagner verspottete darin sowohl das geschlagene Frankreich, indem er Perrin und Hugo auftreten läßt, als auch die Deutschen, die vor der Pariser Operette kapitulieren. Gregor-Dellin, Martin: op. cit., S. 131. In einen Brief vom 25. Okt. 1876 an Gabriel Monod, veröffentlicht am 17. Feb. 1883 in der "Revue politique et littéraire" und abgedruckt in Tiersot, Julien (éditeur): op. cit., S. 381-387, schreibt Wagner: "... j'ai surtout pour but de ridiculiser l'état du théâtre allemand."
- 48) 1873 wurde dies, mit einem Vorwort versehen, in den Band IX von Wagners "Gesammelte Schriften und Dichtungen" aufgenommen.
- 49) Von Wagner mit Unterstützung von Cosima Bülow geschrieben. Gregor-Dellin, Martin: op. cit., S. 131.
- 50) Dieser später im Band VIII von Wagners "Gesammelte Schriften und Dichtungen" aufgenommene Aufsatz, verherrlicht den deutschen Geist - gegenüber dem französischen - und stellt fest, daß er allein der Schöpfer der deutschen Kunst sei, der sie darüberhinaus befähige, sich von ausländischen Einflüssen zu befreien. Servières, Georges: op. cit., S. 167. 1868 wurde der Artikel in französischer Übersetzung in Brüssel herausgegeben. Ibid., S. 168. Er stelle nach Servières, Georges "l'œuvre la plus anti-française de gallophobe [= Wagner]" dar. Ibid., S. 131.
- 51) In seinem Werk: "Richard Wagner", S. I-VII zitierte Mendès seinen Artikel von 1880, in dem er seine Trennung vom Menschen Wagner, bei Aufrechterhaltung der Bewunderung für den Künstler Wagner, erklärte und ausführte: "J'ai été son ami, je ne le suis plus, mais je demeure son apôtre fervent; je me borne à ne pas lui tendre les mains qui l'applaudissent". Ibid., S. V. Zit. nach Guichard, Léon: op. cit., S. 55 und S. 279, Fußnote Nr. 233.
- 52) Am 29. Okt. 1876 in einer Beilage der Zeitung "L'Eclipse", wo der Titel geprägt wurde. Lt. Servières, Georges: op. cit., S. 210, Fußnote Nr. 1 stammte diese nicht signierte Übersetzung von Victor Tissot.
- 53) Siehe ibid., S. 211-212, wo der Brief abgedruckt ist.
- 54) Siehe ibid., S. 190 ff., wo die einzelnen Artikel verzeichnet sind.
- 55) Guichard, Léon: op. cit., S. 57.

- 56) Servièrès, Georges: op. cit., S. 226-227. Diese sechs 'concerts intimes' für ca. Hundert Wagnerianer wurden in "L'Événement" vom 20. Feb. 1880 annonciert und fanden statt: am 4. März - gewidmet 'Rienzi' und dem 'Der Fliegende Holländer'; am 11. März - gewidmet 'Tannhäuser' und 'Lohengrin'; am 18. März - gewidmet 'Parsifal' (die Partitur wurde von Wagner erst am 13. Jan. 1882 beendet, lt. Gregor-Dellin, Martin: op. cit., S. 166), der 'Faust'-Ouverture und dem 'Huldigungsmarsch'; am 25. März - gewidmet 'Tristan und Isolde' und den 'Die Meistersinger von Nürnberg'; am 1. April - gewidmet dem 'Das Rheingold' und der 'Die Walküre'; am 8. April - gewidmet 'Siegfried' und der 'Die Götterdämmerung'. Zit. nach ibid., S. 227 und Fußnote Nr. 1, sowie Guichard, Léon, op. Cit., S. 57 und S. 279, Fußnote Nr. 242 und 243. Ergänzend dazu siehe die Artikel von Maurice Bouchoir im "Progrès artistique" vom 12., 19., 26. März, 2., 9. und 23. April 1880, wie denjenigen von Fourcauld im "Figaro" vom 6. März 1880 über das erste Konzert. Ebenso Claretie, Jules: "La vie à Paris", S. 9-10.
- 57) Servièrès, Georges: op. cit., S. 228.
- 58) Siehe dazu ibid., S. 228 ff., wo die Konzerte spezifiziert sind.
- 59) Unter der Leitung des Direktors des Prager Theaters, Angelo Neumann. In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, daß es bereits 1864 für Padeloup Schwierigkeiten gab, für eine Konzertaufführung 'Lohengrin' oder 'Der Fliegende Holländer' zu wählen. Lt. Servièrès, Georges habe Wagner 1868 mitgeteilt, daß ein Theaterunternehmer vorhatte, in Paris seine Werke aufzuführen, dieser Plan aber aufgegeben worden sei, nachdem es zwischen dem alten und neuen Direktor des Théâtre Lyrique wegen der Partitur des 'Lohengrin' zu einem Disput gekommen sei. 1869 mußte Padeloup andererseits, als er 'Rienzi' aufführte, viele Vorwürfe hinnehmen, nicht 'Lohengrin' favorisiert zu haben. Zit. nach ibid., S. 232. Siehe dazu auch die "Revue wagnérienne" vom 8. März 1886, die vollständig der 'Question Lohengrin' gewidmet ist, sowie die "Revue musicale" vom Oktober 1923 (Spezial-Nr.: 'Wagner et la France'), S. 155.
- 60) Abgedruckt in Tiersot, Julien (éditeur): op. cit. S. 397-398.
- 61) Servièrès, Georges: op. cit., S. 235.
- 62) Zit. nach ibid., S. 236.
- 63) Zit. nach ibid., S. 237.
- 64) Zit. nach Henry, Ruth: Artikel 'War Tristan Franzose', in "Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1976", S. 8.
- 65) In der "Revue politique et littéraire" vom 17. Feb. 1883. Der Brief wurde in der "Temps" reproduziert und auszugsweise im "Figaro" vom 21. Feb. zitiert. Kurze Zeit später wurde er in den Band "Souvenirs de Richard Wagner",

Übersetzung von Camille Benôit, der bei Charpentier in Paris 1883 erschienen ist, aufgenommen. Zit. nach Servières, Georges: op. cit., S. 259. Siehe dazu Tiersot, Julien (éditeur): op. cit., S. 381-389.

- 66) Servières, Georges: op. cit., S. 259.
- 67) Siehe dazu *ibid.*, S. 262 ff., wo die Konzerte spezifiziert sind und ergänzend Guichard, Léon: op. cit., S. 58.
- 68) Publiziert bei Lévy, Paris, 1885, Servières, Georges: op. cit., S. 278.
- 69) Siehe dazu *ibid.*, S. 278-281.
- 70) Zur "Revue wagnérienne" siehe: Wyzewska, Isabella: "La Revue wagnérienne"; Dujardin, Edouard: "La Revue wagnérienne", Artikel Nr. X der "Revue musicale" vom 1. Okt. 1923 (Spezial-Nr.: 'Wagner et le wagnérisme'), S. 141 ff.; ergänzend auch Servières, Georges: op. cit., S. 282 ff. und Guichard, Léon: op. cit., S. 59 ff. Die "Revue wagnérienne" erschien monatlich und brachte neben Artikeln, die ihrem Grundsatzprogramm entsprachen, generelle Informationen, Berichte von Aufführungen wagnerscher Werke und von Publikationen, weiterhin einen weltweiten Wagner-Veranstaltungskalender und die Programme der Bayreuther Festspiele.
- 71) Dujardin, Edouard: Artikel cit. in "Revue musicale" vom Okt. 1923, S. 145 (241).
- 72) "Revue wagnérienne", Artikel: 'A nos Lecteurs', S. 364.
- 73) Nach Wyzewska, Isabella, op. cit., S. 86 und 139-140.
- 74) Woolley, Lawrence G.: "Richard Wagner et le Symbolisme français", S. 88.
- 75) Leroy, Maxime: "Les premiers amis français de Wagner", S. 143.
- 76) Servières, Georges: op. cit., S. 296-297. Hervorhebung vom Autor selbst.
- 77) *Ibid.*, S. 297. Hervorhebung vom Verfasser selbst.
- 78) *Ibid.*, S. 298.

Die Aufführungen von Wagner-Werken in Pariser Theatern
vor 1891

- 1) Nach Servières, Georges: "Tannhäuser à l'Opéra", S. 26 begannen die Proben am 24. September 1860.
- 2) Servières, Georges: ibid., S. 26 erklärt: "De superbes décors furent commandés; aucun dépense n'était épargnée pour obtenir la mise en scène la plus somptueuse." Auf Seite 51 wirft er einen Blick auf die Kosten: "La mise en scène fut magnifique, il n'y a qu'une voix sur ce point; on a dit à l'époque qu'elle avait coûté 200, 250 et même 300 000 Francs. C'est exagéré. J'ai vu les évaluations de la direction consignées sur des papiers conservés aux archives de l'Opéra. A. Royer prévoyait pour les décors une dépense de 35 000 Francs; pour les costumes, accessoires, frais supplémentaires 65 000 Francs, en tout 100 000 Francs."
- 3) Aus dem Briefwechsel zwischen der Direktion der Oper von Paris und E. Despléchin geht hervor, daß dieser als verantwortlicher Leiter für die Herstellung der Dekorationen verpflichtet wurde. Zwei Briefe, datierend vom 3. August 1860 (Operndirektor an Despléchin) und vom 4. August 1860 (Despléchin an Operndirektor) sind im Archiv der Pariser Oper unter dem Inventar : Dossier d'Oeuvre - Tannhäuser aufbewahrt.
- 4) Wagner an Ferdinand Heine, Paris, 10. Juli 1860, in: "Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine", S. 405.
- 5) In dem vom 17. Mai 1867 datierenden Brief heißt es: "[...] Wir benutzten auch die von Berlin erbetenen Skizzen des Wartburgsaales, welche dort eigens nach Anordnung des Allerhöchsten Königs von Preussen treu nach den auf der Wartburg selbst ausgeführten Restaurationen copiert war. Dieser Saal war im höchsten unschön, und zu meinem Zweck völlig untauglich; dennoch benutzten wir zu einer idealen Bildung des von mir Gewollten alle in der getreuen Copie vorherrschenden stylistischen Eigenthümlichkeiten auf das sorgfältigste, um dem idealen Raum zugleich den getreuen Duft der Zeit zu geben. [...]"
Zit. nach: Petzet, Detta und Michael: "Die Richard Wagner-Bühne Ludwigs II.", S. 120 und Anm. 689.
- 6) Der Artikel ist im Archiv der Pariser Oper unter dem Inventar: Dossier d'Oeuvre - Tannhäuser aufbewahrt.
- 7) Servières, Georges: op. cit., S. 53 und 54.
- 8) "[...] à M. Despléchin de peindre le troisième acte, qui ne fait d'ailleurs que reproduire le décor du second tableau du premier acte avec un effet d'automne."
- 9) Nach Servières, Georges: op. cit., S. 54.

- 10) Nach Petzet D. und M.: op. cit., S. 120 und Fußnote 690 geht die Übersendung der Entwürfe aus dem Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Charles Nutter aus den Jahren 1889-90 hervor. Auf persönliche Anfrage wurde mir vom Direktor des Richard Wagner Archivs in Bayreuth bestätigt, daß die Entwürfe dort nicht vorhanden seien.
- 11) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 203.
- 12) Die von Servières und Proust übereinstimmend genannten Nollau und Rubé als Schöpfer des zweiten Aufzugs machen die Zuschreibung des Entwurfs an E. Despléchin durch Petzet D. und M.: *ibid.*, S. 120, hinfällig.
- 13) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 210.
- 14) Abgeb. bei *ibid.*, S. 119.
- 15) Artikel von Théodore Grasset, veröffentlicht am 19. Feb. 1861 in einem unter dem Titel 'Figaro-Programme' erschienenen Theaterjournal. Zit. nach Servières, Georges: op. cit., S. 53.
- 16) Abgeb. bei Petzet D. und M.: op. cit., Nr. 181 und Anm. 695. Links unten signiert M.W., rechts unten BHH. Unten Titel: Théâtre de L'Académie Impériale de musique: Tannhäuser, 1^{er} acte, scène II; décor de M. Despléchin.
- 17) Abgeb. bei Steinbeck, Dietrich: "Richard Wagners Tannhäuser-Szenarium", S. 85-89 und bei Petzet, D. und M.: op. cit., Nr. 162-164.
- 18) Nach Servières, Georges: "Richard Wagner jugé en France", S. 143. Er gibt über das Ausmaß der Kürzungen Auskunft: "... on avait été obligé de couper presque tous les airs, duos et trios de la partition allemande. De la version originale, il ne restait plus qu'un dialogue perpétuel entre Rienzi et le peuple romain, ...". Dies wird von Albert Wolff in seinem am 8. April 1869 in "Le Figaro" erschienenen Artikel bestätigt.
- 19) Erwähnt bei Albert Wolff: art. cit.
- 20) Nach Servières, Georges: op. cit., S. 143.
- 21) Nach *ibid.*, S. 143 und Ausstellungskatalog zur Auktion von Arbeiten von Lacoste bei Drouot am 8. März 1909.
- 22) Nach dem Artikel von de Thémènes in "La Patrie" vom 12. April 1869, wo zu lesen ist: "... Nous avons parlé du luxe de la mise en scène. C'est M. Auguste Vizentini, le regisseur du Théâtre Lyrique, qui l'a dirigée."
- 23) Abgeb. bei Petzet, D. und M.: op. cit. Nr. 94
- 24) Aus "Le Soir" vom 2. Mai 1887, wo die Generalprobe besprochen ist.

Untersuchungen

Die künstlerische Ausführung der Modelle

1) Schubert, Ottmar: "Das Bühnenbild. Geschichte - Gestalt - Technik", S. 185, Rubrik: 'Modell'.

2) Lohengrin	Aufz. 1	Bg. G. 2	(Abb. 14)
Walküre	" 3	Bg. " 1	(Abb. 35)
Tannhäuser	" 1/Auftr. 1	Hg. " 1	(Abb. 39)
	" 1/ " 3	Hg. " 1	(Abb. 46)
Meistersinger	" 3/ " 5	Bg. " 2	(Abb. 69)
Siegfried	" 2	Bg. " 2	(Abb. 80)
		Sf. " 1	(Abb. 79)
Tristan und Isolde	" 3	Bg. " 1	(Abb. 96)
Götterdämmerung	" 2	Bg. " 1	(Abb. 111)
	" 3/ " 1	Bg. " 1	(Abb. 115)
Rheingold	Bild 2	Bg. " 1	(Abb. 131)
Parsifal	Aufz. 1/Bild 1	d.P. " 2	(Abb. 143)
	" 2/ " 2	d.P. " 2	(Abb. 157)
	" " 3	d.P. " 2	(Abb. 165)
	" 3/ " 1	d.P. " 2	(Abb. 172)

3) Lohengrin	Aufz. 1/Auftr. 3	d.P.G. 5	(Abb. 15)
Walküre	" 1	Bg. " 4	(Abb. 28)
Tannhäuser	" 1/ " 3	Bg. " 5	(Abb. 47)
Meistersinger	" 3/ " 5	Bg. " 4	(Abb. 70)
		Vs. " 6	(Abb. 71)
Siegfried	" 2	Vs. " 4	(Abb. 80)
		Vs. " 5	(Abb. 80)
Götterdämmerung	" 2	Bg. " 4	(Abb. 112)
	" 3/ " 1	Bg. " 4	(Abb. 119)
Rheingold	Bild 2	Vs. " 5	(Abb. 132)
		Vs. " 6	(Abb. 132)
Parsifal	Aufz. 1/Bild 1	Pr. " 4	(Abb. 144)
	" 2/ " 2	d.P. " 4	(Abb. 158)
	" " 3	d.P. " 4	(Abb. 166)
	" 3 " 1	Pr. " 4	(Abb. 173)

4) Lohengrin	Aufz. 1	Pr. G. 9	(Abb. 16)
Walküre	" 2	Pr. " 7	(Abb. 32)
Tannhäuser	" 1/Auftr. 3	Pr. " 8	(Abb. 48)
	" 2	Pr. " 10	(Abb. 54)
Götterdämmerung	" 2	Pr. " 7	(Abb. 114)
	" 3/ " 1	Vs. " 7	(Abb. 120)
Rheingold	Bild 2	Pr. " 9	(Abb. 133)
Parsifal	Aufz. 2/ " 2	Pr. " 9	(Abb. 162)
	" " 3	Pr. " 9	(Abb. 168)

5) Lohengrin	Aufz. 3	Pr. G. 2-3	(Abb. 23)
Tannhäuser	" 2	Bg. " 1	(Abb. 51)
Meistersinger	" 1	Hs. " 2-3	(Abb. 57)
	" 2	Vs. " 2-4	(Abb. 60)
	" 3/Auftr. 1-4	d.P. " 1	(Abb. 65)
Tristan und Isolde	" 2	Vs. vorn 1	(Abb. 93)
	" 3	Vs. G. 1-2	(Abb. 97)
Götterdämmerung	" 1/ " 1	d.P. " 1	(Abb. 105)
	" 3/ " 3	d.P. " 1	(Abb. 123)
Parsifal	" 1/Bild 3	d.P. " 2	(Abb. 149)
	" 2/Auftr. 1	d.P. " 2	(Abb. 154)
6) Lohengrin	Aufz. 2	Vs. G. 5	(Abb. 19)
Tannhäuser	" 2	Vs. " 7	(Abb. 20)
		d.P. " 5	(Abb. 52)
		Vs. " 6	(Abb. 53)
Meistersinger	" 2	Vs. " 2-5	(Abb. 61)
	" /Auftr. 1-4	Pr. " 3	(Abb. 66)
Tristan und Isolde	" 3	Vs. " 3-4	(Abb. 97)
Götterdämmerung	" 1/ " 1	Hs. " 4	(Abb. 107)
	" 3 " 3	d.P. " 3	(Abb. 123)
Parsifal	" 1/Bild 3	Pr. " 6	(Abb. 150)
7) Meistersinger	Aufz. 2	Pr. G. 8	(Abb. 62)
Parsifal	" 1/Bild 3	Pr. " 7	(Abb. 151)

Das Wagner-Bühnenbild des Palais Garnier und die Tradition

- 1) Abgeb. bei Petzet, D. und M.: "Die Richard Wagner - Bühne Ludwigs II.", Nr. 87.
- 2) Siehe *ibid.*, S. 91.
- 3) Abgeb. bei *ibid.*, S. 94.
- 4) Punkt A der Erläuterungen zum ersten Bild. Zit. nach *ibid.*, S. 94.
- 5) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 107.
- 6) Artikel aus einer namentlich unbekannten französischen Tageszeitung unbekannten Datums. Archiv der Pariser Oper. Inventar: Dossier d'Oeuvre - Lohengrin.
- 7) Wagner spricht von einem turmartigen Gebäude, das runde Form haben muß ("Der Söller geht rings um das Ge- bäude") im Punkt D der Erläuterungen. Zit. nach Petzet, D. und M.: *op. cit.*, S. 91.
- 8) Punkt E der Erläuterungen. Zit. nach *ibid.*, S. 92.
- 9) Abgeb. bei *ibid.*, S. 94.
- 10) Punkt I der Erläuterungen. Zit. nach *ibid.*, S. 94.
- 11) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 115.
- 12) In einem Brief Wagners an Robert Krauß vom 27. Feb. 1870. "Bei Gelegenheit der Decoration zum 2ten Act des Lohengrin, fällt mir ein, daß Sie der Sache einen Dienst erweisen könnten, wenn Sie den Maler darauf aufmerksam machten, daß er hierfür ja nicht der Münchner Decoration nachgehen möchte, welche ohne mein Wissen in den meisten Punkten durchaus falsch entworfen ist." Zit. nach *ibid.*, S. 99.
- 13) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 156, 157.
- 14) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 89.
- 15) Punkt B der Erläuterungen: "Turm Erkerfenster, breit, und weit nach dem Vordergrund zugehend: rundum in ihm geht eine breite gepolsterte Sitzbank, auf welcher Lohengrin mit Elsa in der zweiten Szene sich niederläßt, durch das geöffnete Fenster blickt man dann in eine schöne Sommernacht, auf hohes Blumengesträuch hinaus." Zit. nach *ibid.*, S. 92.
- 16) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 124.
- 17) "Les éléments du 1er du 2e tableau du 3e acte, ont dû se trouver en magasin. Il nous semble qu'il en est de même de décor du 1er tableau du 3e acte."
- 18) Abgeb. bei Petzet, D. und M.: *op. cit.*, Nr. 499, 500 (Modell und Grundriß) und 483 (Entwurf).

- 19) In einem Brief Wagners an Ludwig II. vom 6. April 1875 erwähnt "Mit mehreren, auf der Skizze noch nicht verzeichneten, Abänderungen glaube ich nun auch den Wohnraum Hundings (1. Akt der Walküre) originell und zweckmäßig hergestellt zu haben!" In: Strobel, Otto: "König Ludwig II. und Richard Wagner: Briefwechsel", Bd. 3, S. 57-58. Zit. nach Petzet, D. und M.: op. cit., S. 230.
- 20) In einem Brief Wagners an Hoffmann vom 9. Juni 1874 erwähnt. "Ich sage Ihnen meinen schönsten Dank für die Umarbeitung Ihrer schönsten Skizzen. Dadurch, daß der Wohnraum Hundings den Erfordernissen der dramatischen Vorgänge durchaus entsprechend geworden ist, kann ich nicht finden, daß er an Charakter eingebüßt hat: er ist so vortrefflich". In "Richard Wagner, Bayreuther Briefe", Hg. C. Fr. Glasenapp, S. 171-172. Zit. nach Petzet, D. und M., op. cit., S. 233.
- 21) "Der Ring des Nibelungen, Photographien nach den scenischen Original-Entwürfen zu R. Wagner's Bühnenfestspielen von Joseph Hoffmann. Photographiert von V. Angerer in Wien. Eine Festgabe. Verlag V. Angerer in Wien." Ausgaben in Folio- und Kabinettformat. Theatermuseum München und Richard-Wagner-Gedenkstätte Bayreuth. Zit. nach ibid., S. 231 und Anm. 1388.
- 22) In einem Brief Wagners an Carl Brandt vom 7. Juli 1874. In: "Richard Wagner, Bayreuther Briefe", op. cit., S. 177-178. Zit. nach Petzet, D. und M.: op. cit., S. 232.
- 23) Abgeb. bei ibid., Nr. 445.
- 24) Ibid., S. 214.
- 25) Abgeb. bei ibid., Nr. 623 (Modell), 624 (Entwurf) und 625 (Szene).
- 26) Abgeb. bei ibid., Nr. 452.
- 27) Abgeb. bei ibid., Nr. 502, 503 (Modell und Grundriß) und 485 (Entwurf).
- 28) Abgeb. bei ibid., Nr. 626 (Modell), 627 (Entwurf) und 628 (Szene).
- 29) Abgeb. bei ibid., Nr. 455.
- 30) Abgeb. bei ibid., Nr. 453.
- 31) Abgeb. bei ibid., Nr. 505, 506 (Modell und Grundriß) und 486 (Entwurf).
- 32) Abgeb. bei ibid., Nr. 629 (Modell), 630 (Entwurf) und 631 (Szene).
- 33) Abgeb. bei ibid., Nr. 162-164.
- 34) Die Bühnenbilder waren verbrannt, die Entwürfe nach Bayreuth übersandt worden (siehe dazu S. 21).

- 35) "Gar nichts liegt mir daran, ob man meine Sachen giebt: mir liegt einzig daran, daß man sie so giebt, wie ich's mir gedacht habe; [...]" . Dez. 1852. In: "Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine", S. 394.
- 36) Abgeb. bei Petzet, D. und M., op. cit., Nr. 173.
- 37) Ibid., S. 131.
- 38) Abgeb. bei ibid., Nr. 222.
- 39) Siehe dazu S. 21
- 40) Abgeb. bei Petzet, D. und M.: op. cit., Nr. 163.
- 41) Ibid., S. 111.
- 42) Abgeb. bei ibid., Nr. 183.
- 43) Siehe dazu S. 23
- 44) Abgeb. bei Petzet, D. und M.: op. cit., Nr. 181.
- 45) Abgeb. bei ibid., Nr. 224.
- 46) Abgeb. bei ibid., Nr. 164.
- 47) Abgeb. bei ibid., Nr. 192.
- 48) Abgeb. bei ibid., Abb. Nr. 193, 194, 195 und 197.
- 49) Siehe dazu S. 21
- 50) In: "Richard Wagner an Mathilde und Otto Wesendonk", Hg. Julius Kapp, S. 342. Zit. nach Petzet, D. und M.: op. cit., S. 120.
- 51) Wiedergegeben bei ibid., S. 783, Nr. 16.
- 52) Abgeb. bei ibid., Nr. 208.
- 53) Abgeb. bei ibid., Nr. 213.
- 54) Abgeb. bei ibid., Nr. 217, 218.
- 55) Abgeb. bei ibid., Nr. 215.
- 56) Titel "Les Décors des 'Maîtres Chanteurs'". Archiv der Pariser Oper. Inventar: Dossier d'Oeuvre - M. C.
- 57) "M. Amable, pour peindre les décors, s'est entouré de pièces archéologiques trouvées à Nuremberg, de croquis prêtés par la bibliothèque de cette ville ou des photographies faisant partie de la collection de Mme. Wagner." Archiv der Pariser Oper. Inventar: Dossier d'Oeuvre - M.C.
- 58) Von der Karlsruher Aufführung, deren Datum (5. Feb. 1869) anhand des in der Stadtbibliothek aufbewahrten "Almanach und Adreßbuch des Großherzoglichen Hoftheater" vom 1. Jan. 1870 als richtig nachgeprüft werden konnte, existiert weder im Badischen Generallandesarchiv, noch im Stadtarchiv Bild- oder Schriftmaterial.
- 59) Abgeb. bei Petzet, D. und M.: op. cit., Nr. 268.

- 60) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 301 (Entwurf) und 302 (Szene).
- 61) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 273.
- 62) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 303 (Entwurf), 304 (Szene) und 307 (Modell).
- 63) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 281.
- 64) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 305 (Entwurf) und 306 (Szene).
- 65) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 284.
- 66) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 308 (Entwurf). 309 (Modell) und 310 (Szene).
- 67) Es handelt sich nach Petzets Beschreibung um die Sänger-
bühne. *Ibid.*, S. 168.
- 68) *Ibid.*, S. 168.
- 69) In demselben Brief wie unter Anm. Nr. 19 dieses Kapitels
erwähnt. Zit. nach *ibid.*, S. 230.
- 70) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 488.
- 71) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 578.
- 72) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 632 (Modell), 633 (Entwurf) und
634 (Szene).
- 73) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 489.
- 74) In: Strobel, Otto: *op. cit.*, S. 121-122. Zit. nach Petzet,
D. und M.: *op. cit.*, S. 259.
- 75) *Ibid.*, S. 259 und Abb. Nr. 579.
- 76) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 635 (Modell), 636 (Entwurf) und
637 (Szene).
- 77) Abb. des Hoffmann'schen Entwurfs bei *ibid.*, Nr. 490.
- 78) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 638 (Modell), 639 (Entwurf) und
640 (Szene).
- 79) Abb. von Kulissentteilen des Modells bei *ibid.*, Nr. 580-
582.
- 80) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 505.
- 81) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 629 (Modell), 630 (Entwurf) und
631 (Szene).
- 82) In: Wagner, Richard: "Sämtliche Schriften und Dichtungen",
Bd. III.
- 83) Petzet, D. und M.: *op. cit.*, S. 62.
- 84) Wagner in einem Brief an Breikopf & Härtel, Zürich, vom
30. Sept. 1857: "Dieß Sujet Tristan und Isolde wurde
mir namentlich auch dadurch lieb, daß es sich in einen
sehr bescheidenen äußeren Rahmen bringen ließ ...".
In: "R. Wagners Briefe in Originalausgaben, Briefwechsel
mit seinen Verlegern, 1. Briefwechsel mit Breitkopf &
Härtel", Hg. Wilhelm Altmann, S. 110. Zit. nach Petzet,
D. und M.: *op. cit.*, S. 62.

- 85) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 78 (Entwurf) und 79 (Szene).
- 86) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 41.
- 87) Archiv der Pariser Oper. Inventar: Dossier d'Oeuvre Tristan et Iseult.
- 88) Abgeb. bei Petzet, D. und M.: *op. cit.*, Nr. 54.
- 89) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 80 (Entwurf) und 81 (Szene).
- 90) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 60.
- 91) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 82 (Entwurf) und 83 (Szene).
- 92) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 491 (Entwurf) und 505 (Modell).
- 93) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 455.
- 94) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 629-631.
- 95) Archiv der Pariser Oper. Inventar: Dossier d'Oeuvre - Crépuscule des Dieux.
- 96) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 492.
- 97) "Das Allerschwierigste, die Halle der Gibichungen in der Götterdämmerung, ist, nach vielen gänzlichen Umarbeitungen, jetzt wohl auch so weit gediehen, dass sie als phantastisches Muster der Hofhalle eines altgermanischen Geschlechts-Königs gelten dürfte." In demselben Brief wie unter Anm. Nr. 18 dieses Kapitels erwähnt. *Zit. nach ibid.*, S. 230.
- 98) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 591.
- 99) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 641 (Modell), 642 (Entwurf) und 643 (Szene).
- 100) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 493.
- 101) In: "Richard Wagner, Bayreuther Briefe", *op. cit.*, S. 172-173. 9. Juni 1874. *Zit. nach Petzet, D. und M.: op. cit.*, S. 234.
- 102) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 644 (Modell), 645 (Entwurf) und 646 (Szene).
- 103) Aus demselben Brief wie unter Anm. Nr. 101 dieses Kapitels.
- 104) Abgeb. bei Petzet, D. und M.: *op. cit.*, Nr. 494.
- 105) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 647 (Entwurf) und 648 (Szene).
- 106) "Münchener Neueste Nachrichten", 21. Nov. 1878. *Zit. nach Petzet, D. und M.: op. cit.*, S. 261.
- 107) *Ibid.*, S. 261.
- 108) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 497.
- 109) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 649 (Entwurf) und 650 (Szene).
- 110) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 382.
- 111) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 384.
- 112) *Ibid.*, S. 200.
- 113) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 477.

- 114) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 614 (Entwurf, 615 (Modell) und 616 (Szene)).
- 115) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 396.
- 116) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 408.
- 117) Petzet, D. und M.: *op. cit.*, S. 201.
- 118) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 481.
- 119) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 617 (Modell), 618 (Entwurf) und 619 (Szene).
- 120) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 410.
- 121) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 415.
- 122) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 480.
- 123) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 620 (Modell), 621 (Entwurf) und 622 (Szene).
- 124) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 659 (Modell), 660 (Entwurf) und 661 (Szene).
- 125) "Tägliche Rundschau" vom 5. Jan. 1914: Artikel: "Parsifal in Paris" von Franz Farga: "Die Dekorationen ... gaben von den Bayreuther Dekorationen gleichsam nur eine freie Übertragung, ...". Zeitschrift unbekannten Namens und Datums: "Décor et costumes ..., ont échappé aux réalisations allemandes, et ont, de ce fait, une grande supériorité sur ceux de Bayreuth." Archiv der Pariser Oper. Inventar: Dossier d'Oeuvre - Parsifal.
- 126) Petzet, D. und M.: *op. cit.*, S. 275.
- 127) Abgeb. bei *ibid.*, S. 276.
- 128) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 685, linker Teil.
- 129) In: "Erinnerungsblätter an die 1te und 2te Aufführung von Richard Wagner's Bühnenweihfestspiel 'Parsifal' in Bayreuth am 26. und 27. Juli 1882. Nach stenografischen Notierungen verfaßt von Anton Schnittenhelm k:k: Hof-sänger in Wien". Auszugsweise wiedergegeben bei Petzet, D. und M.: *op. cit.*, S. 279.
- 130) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 666 (Entwurf) und 667 (Szene).
- 131) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 668 (Modell), 669 (Szene) und 670 (Entwurf), sowie 671 (Szenenillustration).
- 132) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 672 (Entwurf), 673 (Modell) und 674 (Szene), sowie 675 (Szenenillustration).
- 133) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 676 (Entwurf) und 677 (Szene).
- 134) In: Gautier, Judith: "Richard Wagner in seiner Dichtung von Rienzi bis Parsifal", übersetzt von Louise Walter, S. 24 f.. Zit. nach Petzet, D. und M.: *op. cit.*, S. 281.
- 135) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 679 (Entwurf) und 680 (Szene).
- 136) Abgeb. bei *ibid.*, Nr. 685, rechter Teil.

Schlußbetrachtung

- 1) Argan, Giulio Carlo: "Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1880 - 1940", in: Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12, S.42.
- 2) In: "Das Bühnenbild im 19. Jahrhundert". Ausstellungskatalog des Münchner Theatermuseums (Clara-Ziegler-Stiftung), S. 18.
- 3) Ibid., S. 19.
- 4) Appia, Adolphe: "Die Musik und die Inszenierung", München; Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G.; 1899.
- 5) Appia, Adolphe: "La mise en scène du drame wagnérien", Paris; Léon Chailley éditeur; 8, rue Saint-Joseph, 8; 1895.
- 6) 'Lohengrin' bis 1959, 'Die Walküre' bis 1948, 'Tannhäuser' bis 1959, 'Die Meistersinger von Nürnberg' bis 1952, 'Siegfried' bis 1959, 'Tristan und Isolde' bis 1958, 'Die Götterdämmerung' bis 1958, 'Rheingold' bis 1957, 'Parsifal' bis 1954.
- 7) In: "Die Bildinventare des Münchner Hoftheaters". Artikel in "Maske und Kothurn", 13. Jg. 1967, Heft 1, S. 147.

5.2. Termini

B o g e n

Der Bogen ist ein (→) Hängestück, das aus der festen Verbindung einer (→) Soffitte mit seitlichen Hängern (→ Hänger) besteht.

C o u r

Frz. Hof. Bezeichnet die rechte Bühnenseite.

d e r r i è r e

Frz. hinten. Bezeichnet die hinterste Position einer (→) Gasse.

D R

(→ derrière).

d e v a n t

Frz. vorn. Bezeichnet die vorderste Position einer (→) Gasse.

D V

(→ devant).

F e r m e

Frz. von fermer $\hat{=}$ verschließen, versperren. Bezeichnet ein (→) Setzstück, das raumteilende Funktion (→ Raumteiler) hat.

G a s s e

Bezeichnet die Grundrißposition, die drei Ebenen umfaßt. Sie ist im Grundrißplan als dreiteilige, mit einer Nummer versehene Linienkonstruktion dargestellt.

G é o m é t r a l

Frz.. Bezeichnet ein (→) Setzstück), das parallel zur (→) Rampe angeordnet ist.

H ä n g e r

Der Hänger ist ein auf den Bühnenseiten parallel zur (→) Rampe angeordnetes loses oder ausgesteiftes, je nach seiner Bestimmung konturiertes (→) Hängestück, das dazu dient, die Bühne seitlich abzuschließen. Er stellt einen Bestandteil des (→) Bogens dar.

H ä n g e s t ü c k

Das Hängestück ist ein Dekorationsteil, das, im (→) Schnürboden befestigt, seitlich links und rechts vor dem (→) Prospekt von oben in den Bühnenraum hineinragt. (→ Hänger).

H i n t e r s e t z e r

Der Hintersetzer ist ein (→) Setzstück, das einem anderen Dekorationsteil in zurückgesetzter Position zugeordnet ist.

M

Bezeichnet die mittlere Position einer (→) Gasse.

M i l l i e u

Frz. Mitte (→ M).

O b l i q u e

Frz. schräg, schief. Bezeichnet ein (→) Setzstück, das diagonal zur (→) Rampe angeordnet ist.

P l a f o n d

Frz. Decke. Bezeichnet ein im (→) Schnürboden befestigtes, loses oder ausgereiftes (→) Hängestück, das als obere Abdeckung der Bühne fungiert.

P l a t e a u

Der Plateau ist ein plastischer Bildteil, der zur räumlichen Abgrenzung des Bühnenbildes dient und zur Bereicherung der Bewegungsebene auf erhöhtem Niveau beiträgt.

P l a t t f o r m

(→ Plateau).

P r o s p e k t

Der Prospekt ist ein die Bühnenbreite einnehmendes, im (→) Schnürboden befestigtes (→) Hängestück, das das Szenenbild rückwärtig abschließt. Er kann in der Form einer großflächigen, losen oder durchbrochenen, ausgesteiften Leinwand gestaltet sein, die entsprechend bemalt ist.

R

(→ derrière)

R a m p e

Bezeichnet den vordersten Rand des Bühnenbodens, sofern dieser vom Zuschauerraum scharf abgegrenzt wird (wie am Orchestergraben der Opernbühne).

R a u m t e i l e r / r a u m t e i l e n d e s S t ü c k

Bezeichnet ein (→) Setzstück, das, parallel zur (→) Rampe angeordnet, meistens die gesamte Bühnenbreite oder einen Großteil dieser überfängt und derart die Bühne räumlich unterteilt (→ Ferme).

R i d e a u

Frz. Vorhang (→ Prospekt)

R ü c k s e t z e r

(→) Hintersetzer.

S c h n ü r b o d e n

Bezeichnet den über der Hauptbühne liegenden Raum, der nach den Schuüren bezeichnet ist, an denen Dekorationsteile aus diesem Raum in die Bühne hinabgelassen und wieder hochgezogen werden.

S e t z s t ü c k

Das Setzstück bezeichnet ein flaches Dekorationsteil, das einseitig oder doppelseitig bemalt sein kann und auf dem Bühnenboden befestigt ist. Je nach seinem Standort wird es als (→) Vorsatzstück, (→) Vorsetzer oder (→) Hintersetzer, (→) Rücksetzer bezeichnet.

S o f f i t t e

(→ Plafond).

S o f f i t t e n b o g e n

(→ Bogen).

V

(→ devant).

V e r s a t z s t ü c k

(→ Setzstück).

V o r h a n g

Der Vorhang (Hauptvorhang und Zwischenaktvorhänge) ist ein Bühnenteil, der das Bühnenbild auf vorderster Ebene nach dem Zuschauerraum hin begrenzt und es in geschlossenem Zustand ganz von ihm abtrennt.

V o r s a t z s t ü c k

Das Vorsatzstück ist ein (→) Setzstück, das einem anderen Dekorationsteil in vorgesetzter Position zugeordnet ist.

V o r s e t z e r

(→ Vorsatzstück)

V o u s s u r e

Frz. Wölbung. (→ Plafond, Soffitte).

5.3. Monographien

Die monographische Darstellung der Bühnenbildner des Palais Garnier muß sich auf diejenigen beschränken, die in den einschlägigen Handbüchern erwähnt sind.

A m a b l e (Amable-Petit dit)

Peintre décorateur, né à Rouen en 1846.

Débute aux Funambules au boulevard du Temple en 1852, ce qui rend sa date de naissance douteuse, y joua la pantomime, passa au théâtre Comte en 1855, puis revint aux Funambules et y resta jusqu'à la démolition de ce théâtre (1862). Pris du goût de la peinture décorative, il entre comme élève chez Robecchi en 1860: devenu son associé en 1885, après avoir peint pour la Porte-Saint-Martin le cabinet de Justinien dans 'Théodora', il a depuis cette époque, fourni un grand nombre de décors à l'Opéra et à tous les grands théâtres. (Nach Bénézit, Bd.1).

Busse 01286

C a r p e z a t

Busse 13337

C h a p e r o n, Philippe-Marie

Theaterdekormationsmaler, geb. in Paris am 2.2.1823, gest. Anfang 1907.

Schüler von L. Riesener und Cicéri. 1862 tat er sich mit Rubé zusammen, mit dem er gemeinsam mehr als 30 Jahre lang die hauptsächlichsten Dekorationen für die Oper, die Komische Oper, das Théâtre-Français, das Odéon, das Châtelet und die Porte-Saint-Martin lieferte.

Er hat auch Aquarelle nach der Natur gemalt, die in den 40er Jahren im Salon ausgestellt waren und von denen das Museum der Oper [Paris] einige Proben bewahrt. (Nach Thieme und Becker, Bd. 6).

Ergänzung nach Bénézit, Bd. 2: Peintre décorateur de l'Opéra, il a exécuté la plupart des décors des théâtres subventionnés,

sans compter les principaux théâtres de France et d'étranger
et les Expositions Universelles.

Busse 14385, Müller-Singer, Vollmer

Lit. (nach Thieme und Becker): Bellier-Auvray: Dict. gén. I.-
J. Martin: Nos peintres et sculpt. 1897 I. - Chron. d. arts
1907, p. 55. - Inv. gén. d. rich. d'art, Paris, mon. civ. J
395 (Reg.).

D e s p l é c h i n, Edouard Désiré. Joseph

Frz. Maler, geb. zu Lille am 12.4.1802, gest. zu Paris am
13.3.1870.

Despléchin war Theatermaler der Oper in Paris und lieferte
auch für andere frz. und ausländische Theater Dekorationen
(z.B. für Toulon, Dresden 1. Bau der Oper, Brüssel, Théâtre
royal). Ferner malte er für den Bahnhof in Mailand zwei
große allegorische Wandgemälde auf Leinwand. Im Salon hat er
1844 eine Landschaftszeichnung aus der Umgebung von Dresden
und 1852 eine Parkansicht von Chenonceaux ausgestellt.

(Nach Thieme und Becker, Bd. 9).

Ergänzung nach Bénézit, Bd. 3: Chevalier de la Légion
d'honneur en 1854.

Busse 20410, Müller-Singer

Lit. (nach Thieme und Becker): Bellier-Auvray: Dict. gén.,
Suppl. - Rich. d. Art, Paris, Mon. civ. I 98; Prov., Mon.
civ. VI 277, 279. - Dussieux: Artistes franç. à l'Etr., 1876,
p. 233, 234. - E. Varga u. a.: Milano nella storia etc.,
1906, p. 253. - Zeitschr. f. bild. Kst., Bbl IV (1869),
p. 217. - Gaz. des B.-Arts I (1859) 356.

G a r d y, Eugène Benoist

Theatermaler, geb. in Paris am 23.4.1856.

Schüler von Lequien und Robecchi, 1888 - 95 gemeinsam mit
dem Dekorationsmaler Amable, später selbständig für die
Pariser Oper, die Opéra Comique, das Théâtre des Nouveautés,
auch für Londoner und amerikanische Theater (Chicago,
Washington, Philadelphia) tätig. (Nach Thieme und Becker,
Bd. 13).

Busse 29167, Bénézit

Lit. (nach Thieme und Becker): Martin: Nos Peintres et Sculpteurs etc., I, 1897. - Curnier: Dict. nat des Contemporains, I (1906) 47.

J a m b o n, Marcel

Frz. Theaterdekorateur, geb. 19.10.1848 zu Barbezieux, gest. 1.10.1908 zu Paris.

Schüler von A. Rubé und Ph. Chaperon, deren Mitarbeiter er später wurde. Seit 1884. für Comédie-Française, Odéon, Opéra und Opéra Comique als Theaterdekorateur tätig, setzte Jambon nach dem Tode Rubé's (1899) dessen Tätigkeit fort, nicht ohne daneben gelegentlich staatl. Aufträgen nachzukommen (Ausmal. d. Hauptbahnhofes von Lyon). Betätigte sich auch als Plakat-künstler. Seine Büste von L.B. Bernstamm in der Pariser Oper. (Nach Thieme und Becker, Bd. 18).

Busse 40339, Bénézit, Müller-Singer

Lit. (nach Thieme und Becker): J. Martin: Nos peintres et sculpt. I (1897). - Art et décoration XXIV (1908) Suppl. Déc. p. 7 (Nekrol.). - Chron. d. arts, 1908, p. 331 f. (Nekrol.). - Bull. de l'art anc. et mod., 1908, p. 251 (Nekrol.). - Ann. de la curiosité etc., 1911, p. 20.

L a v a s t r e, Jean-Baptiste, le jeune

Maler und Dekorateur, geb. Nîmes, 28.8.1834, gest. Paris, 24.9.1891.

Schüler von E. Despléchin, 1878 Ritter der Ehrenlegion. Entwürfe für Deckenfresken, Gobelins (Vestibül der Nat.-Bibl.), Theatervorhänge, Bühnendekorationen (insbes. Pariser Oper) und Ausstellungs-Einrichtungen. L's Bruder, Antoine L., l'ainé, gest. Les Lilas bei Paris Juli 1883, 56 Jahre alt, war Dekorationsmaler an der Pariser Oper. (Nach Thieme und Becker, Bd. 22).

Ergänzung nach Bénézit, Bd. 6: Il exposa au Salon en 1869, 1872 et 1873, des vues des environs de Nîmes.

Busse 47161

Lit. (nach Thieme und Becker): J.-B.L., décorateur (L'Art pour tous), 1891. - Bellier-Auvray: Dict. gén. etc. I (1882). - Rev. d. Arts décor. II (1881/82) 225/28, 286/89; X (1890) nach p. 72. - Chron. d. Arts, 1883, p. 215; 1891, p. 246 f. - Journal d.B.-Arts, 1883, p.120. - The American Architect, 1891, IV. 57.

N o l a u, François Joseph

Architekt und Dekorationsmaler in Paris. Geb. 1804 (1808?), gest. Juli 1883, ebda.

Schüler von Huyot. "Décorateur en Chef" an der Opéra Comique. (Nach Thieme und Becker, Bd. 25).

Busse 58453, Bénézit

Lit. (nach Thieme und Becker): Delaire: Les archit. élèves etc., 1907. - Chron. d. Arts, 1883, p. 206. - Courrier de l'art, 1883, p. 352.

R u b é, August Alfred

Landschafts- und Theatermaler, geb. Paris 1815, gest. ebda. 13.4.1899.

Schüler und Schwiegersohn von P.L.C. Cicéri. Seit 1862 Mitarbeiter von Ph. Chaperon für Ausstattung Pariser Bühnen. (Nach Thieme und Becker, Bd. XXIX).

Busse 69604, Bénézit, Müller-Singer

Lit. (nach Thieme und Becker): V. Champier u. G. Roger Sandoz: Le Palais-Royal, 2 (1900), 172, 196. - Dijon: Guide, 1910, p. 16. - Inv. gén. d. Oeuvres d'Art, Ville de Paris, Edif. civ., 1 (1878). - Inv. gén. d. Rich. d. Art de la France, Paris, Mon. civ., 1 (1879); 3 (1902). - Chron. d. Arts, 1899, p. 147.

T h i e r r y, Joseph François Désiré

Landschafts-, Historien- und Genremaler, geb. 13.3.1812 Paris, gest. 11.11.1866 ebda.

Schüler von Gros. Bild: 'Beratung der Gallier', im Museum Sens; Theaterdekorationen für die Gr. Opéra und die Opéra Comique, Paris. (Nach Thieme und Becker, Bd. 33).

Ergänzung nach Bénézit; Bd. 10: Elève de Gros et de l'Ecole des Beaux Arts, Il exposa au Salon de 1833 à 1867 et obtint une médaille de troisième classe en 1844.

Busse 79640, Müller-Singer

Lit. (nach Thieme und Becker): Chron. d. arts, 1866, p. 246. - Bellier-Auvray: Dict. gén. etc. 2 (1855). - Beraldi: Les grav. du 19e s., 12 (1892). - Mireur: Dict. d. ventes d'art, 7 (1912).

5.4. Literaturverzeichnis

Appia, Adolphe

"La mise en scène du drame wagnérien"; Paris 1895

"Die Musik und die Inszenierung"; München 1899

Argan, Giulio Carlo

"Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940"; Propyläen

Kunstgeschichte, Bd. 12; Berlin 1977

Bablet, Denis

"Esthétique générale du décor de théâtre de 1870 à 1914";

Paris 1965

Barre, André

"Le Symbolisme". Essai historique sur le mouvement symboliste
en France de 1885 à 1900; Paris 1911

Baudelaire, Charles

"L'Art Romantique"; Paris, Neuedition 1962

Bénézit, Emmanuel

"Dictionnaire critique et documentaire des Peintres,
Sculptures, Dessinateurs et Graveurs"; Paris 1976

Boime, A.

"The Academy and French painting in the 19th century"; New
York 1971

Busse, Joachim

"Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19.
Jahrhunderts"; Wiesbaden 1977

Dutzer, Edith

"Die Wagner-Oper und ihre Bühnenbildner an der Wiener Hof-
bzw. Staatsoper"; Phil. Diss., Wien 1949

Evenepoel, Edmond

"Le Wagnérisme hors d'Allemagne 'Bruxelles et la Belgique'";
Paris 1891

Friedländer, Max

"Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis
Cezanne"; Köln 1930

Gregor, Josef

"Kulturgeschichte der Oper". Ihre Verbindung mit dem Leben,
den Werken des Geistes und der Politik; Wien 1950

Gregor-Dellin, Martin

"Wagner-Chronik". Daten zu Leben und Werk; München 1972

Guichard, Léon

"La Musique et les Lettres en France au Temps du Wagnérisme";
Paris 1963

Henry, Ruth

"War Tristan Franzose?", Wandlungen und Konstanten des
französischen Wagnerverständnisses; Programmheft V der
Bayreuther Festspiele 1976

Hofmann, Werner

"Das Irdische Paradies". Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts; München 1960

"Von der Nachahmung zur Wirklichkeit". Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890 - 1917; Köln 1970

Hofstätter, Hans

"Symbolismus und die Jahrhundertwende"; Köln 1965

"Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei"; Köln 1963

Kindermann, Heinz

"Theatergeschichte Europas", Bd 7 (Realismus) 1965, Bd. 8

(Naturalismus und Impressionismus Teil 1) 1968, Bd. 9

(Naturalismus und Impressionismus Teil 2) 1970; Salzburg

Kranich, Friedrich

"Bühnentechnik der Gegenwart"; München und Berlin 1929

Lehmann, Andrew

"The Symbolist Aesthetic in France 1885 - 1895"; Oxford 1950

Leroy, Maxime

"Les Premières Amis Français de Wagner"; Paris 1925

Novotny, Fritz

"Painting and Sculpture in Europe 1780 - 1880"; The Pelican History of Art; Harmondsworth 1971

Petzet, Detta und Michael

"Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II."; München 1970

Pirchan, Emil

"Bühnenmalerei"; Ravensburg 1950

Read, Herbert

"A concise history of Modern Painting"; London 1974

Rewald, John

"Histoire de l'Impressionisme"; frz. Übersetzg. aus d. Engl.; 1955

Säuberlich, Hartmut

"Richard Wagner und die Probleme des Bühnenbildes seiner Werke im 19. Jahrhundert"; Phil Diss., Kiel 1966

Schöne, Günter und Vriesen, Hellmuth

"Das Bühnenbild im 19. Jahrhundert"; Ausstellungskatalog des Theatermuseums München (Clara-Ziegler-Stiftung); München 1959

Servières, Georges

"Richard Wagner, jugé en France"; Paris, ca. 1886

"Tannhäuser à l'Opéra en 1861"; Paris 1895

Stadler, Eduard

"Adolphe Appia"; in: "Maske und Kothurn", Jg. V, 1959, S. 144 ff.

"Adolphe Appia und Bayreuth"; in: "Theater und unsere Zeit", Bd. 2, Basel 1962

Steinbeck, Dietrich

"Inszenierungsformen des 'Tannhäuser' (1845 - 1904)".

Untersuchungen zur Systematik der Opernregie; Regensburg 1964

"Richard Wagners Tannhäuser Szenarium". Das Vorbild der Erst-aufführung mit der Kostümbeschreibung und den Dekorations-plänen; Berlin 1968

"Die Bildinventare des Münchner Hoftheaters". Zur Ausstattungs-praxis der Oper im späten 19. Jahrhundert; in: "Maske und Kothurn", 13, 1967, S. 141-147

Thieme und Becker

"Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart", Hg. Hans Vollmer; Leipzig, dvs. Jge.

Tiersot, Julien

"Lettres Françaises de Richard Wagner". Recueillies et publiées par J.T.; Paris 1935

Verdun, Paul

"Les Ennemies de Wagner". A propos des représentations de 'Lohengrin' à l'Eden-Théâtre; Paris 1887

Wagner, Richard

"Gesammelte Schriften und Dichtungen", Bd. 1 - 3, Leipzig 1887, Bd. 4 - 10, Leipzig 1888

"Mein Leben"; Hg. der ersten authentischen Veröffentlichung Martin Gregor-Dellin; München 1963

"Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer und Ferdinand Heine"; Leipzig 1888

Wahle, Werner

"Richard Wagners szenische Visionen und ihre Ausführung im Bühnenbild"; Phil. Diss., München 1937

Wilenski, Reginald Howard

"French Painting"; New York 1973

Wolff, Stéphan

"L'Opéra au Palais Garnier 1875 - 1962"

Woolley, Lawrence Grange

"Richard Wagner et le Symbolisme Français". Les rapports principaux entre le wagnérisme et l'évolution de l'idée symboliste; Paris 1931

Wyżewska, Isabella

"La Revue Wagnérienne". Essai sur l'interprétation esthétique de Wagner en France; Paris 1934

Zeitler, Rudolf

"Die Kunst des 19. Jahrhunderts"; Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 11; Berlin 1966

"Puvis de Chavannes"; Ausstellungskatalog des Grand Palais;
Paris 1977

"Symbolismus in Europa"; Ausstellungskatalog der Kunsthalle
Baden-Baden 1976

"Revue Musicale"; numéro spécial d'Octobre 1923: 'Wagner et
le France'; Paris 1923

"Revue Wagnérienne"; Fevrier 1885 - Juillet 1888, Paris

5.5. Katalog

5.5.1. Entwürfe und Szenenillustrationen zu Bühnenbildern
der Wagner-Aufführungen in Pariser Theatern

T a n n h ä u s e r u n d d e r S ä n g e r -
k r i e g a u f d e r W a r t b u r g

Französische Erstaufführung an der Academie Impériale
de Musique vom 13. März 1861

1 Entwurf

Inventar des Archivs der Pariser Oper: D 345 (1)

Tempera auf Karton. 21 x 28,7 cm.

Unsigniert

Von Petzet Despléchin zugeschrieben, nach Antonin Proust
und Georges Servières aber entweder von Nolau oder Rubé
angefertigt.

Erwähnt und abgebildet bei Petzet, D. und M.: "Die Richard
Wagner-Bühne Ludwigs II.", S. 120 und Anm. 691, sowie
Abb. Nr. 203.

2 Illustration

Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scènes Estampes-
Tannhäuser

Stich. 22,2 x 32 cm.

Links unten signiert Jacob & Bourgier, rechts unten
A. Rouargue del.. Unten Titel : Scène de la lutte des
chanteurs dans Tannhäuser, opéra de M. Richard Wagner.
Zufügung in Tinte in unterer rechter Ecke: 16/3/61

Erwähnt und abgebildet bei Petzet, D. und M.: op. cit.,
S. 120 und Anm. 692, sowie Abb. Nr. 210.

3 Illustration

Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scènes Estampes-
Tannhäuser

21,4 x 24,5

Rechts unten signiert A. de Neuville. Unten Titel:
THEATRE IMPERIAL DE L'OPERA. LE TANNHAUSER, 3^e acte: Le
tournoi des ménestrels.

In: "L'Univers Illustré", Nr. 148 vom 14. März 1861

Erwähnt bei Steinbeck, Dietrich: "Inszenierungsformen des
'Tannhäuser' (1845-1904)", S. 96 und Anm. 364, bei
Säuberlich, Hartmut: "Richard Wagner und die Problematik
des Bühnenbildes seiner Werke im 19. Jahrhundert",
S. 109 und bei Petzet, D. und M.: op. cit., S. 120 und
Anm. 693, sowie Abb. S. 119.

R i e n z i

Französische Erstaufführung am Théâtre-Lyrique
vom 6. April 1869

- 4 Illustration
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scènes Estampes-
Rienzi
8,7 x 12,5 cm.
Unsigniert. Unten Titel: RIENZI: 1er acte, Rienzi béni
par le légat.
Zeichner: Jacques Valnay
In: "La Chronique Illustré" vom 11. April 1869
- 5 Illustration
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scènes Estampes-
Rienzi
8,7 x 12,5 cm.
Unsigniert. Unten Titel: 2e acte; La clemence de Rienzi.
Zeichner: Jacques Valnay
In: "La Chronique Illustré" vom 11. April 1869
- 6 Illustration
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scènes Estampes-
Rienzi
16 x 22,1 cm.
Rechts unten signiert Darjoy und A. Deroy, links unten
Jacob. Unten Titel: Paris - Théâtre-Lyrique: Première
représentation du 'Rienzi', opéra de Wagner. - Le 'Forum',
3e acte - (Voir la Chronique musicale).
- 7 Illustration
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scènes Estampes-
Rienzi
11 x 15,8 cm.
Unsigniert. Unten Titel: THEATRE-LYRIQUE IMPERIAL - RIENZI,
opéra en cinq actes, paroles et musique de M. RICHARD
WAGNER. Acte III, scène dernière. - Voir la Chronique.
Zufügung in Tinte: avril 69.
Zeichner: Jacques Valnay
- 8 Illustration
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scènes Estampes-
Rienzi
8,4 x 13,1 cm.
Unsigniert. Unten Titel: 3e acte; Rienzi au Forum.
Zeichner: Jacques Valnay
In: "La Chronique Illustré" vom 11. April 1869
- 9 Illustration
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scènes Estampes-
Rienzi
4,9 x 6,2 cm.
Unsigniert. Ohne Titel
Zeichner: Jacques Valnay
In: "La Chronique Illustré" vom 11. April 1869

- 10 Illustration
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scènes
Estampes-Rienzi
16,7 x 24 cm.
Unsigniert. Unten Titel: Théâtre-Lyrique. Rienzi. Scène
finale. Zufügung in Kugelschreiber: J. Chéret 1869
- 11 Illustration
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scènes
Estampes-Rienzi
4,9 x 6,2 cm.
Unsigniert. Ohne Titel.
Zeichner: Jacques Valnay
In: "La Chronique Illustré" vom 11. April 1869

L o h e n g r i n

Französische Erstaufführung am Théâtre de l'Eden
vom 3. Mai 1887

- 12 Illustration
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scènes
Estampes-Lohengrin
22,4 x 30 cm.
Rechts unten signiert Paul Destez. Unten Titel: EDEN-
THEATRE - "LOHENGRIN", drame lyrique en quatre actes,
de Richard Wagner; traduction de Ch. Nutter. - (Dessin
de M. Paul Destez) - Voir page 310. Zufügung in Blei-
stift: L'Univers Illustré. 14. mai 1887
- 13 Illustration
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scènes
Estampes-Lohengrin
8,5 x 6,5 cm.
Unsigniert. Titel: Elsa se rendant à l'église. Unten
Hauptthema: LA REPRESENTATION A L'EDEN-THEATRE. Croquis
d'après nature de Felix Fournery.
- 14 Illustration
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scènes
Estampes-Lohengrin
Stich. 15,5 x 22 cm.
Links unten signiert A. Sandoz. Unten Titel: EDEN-
THEATRE: Lohengrin, III acte

5.5.2. Entwürfe und Modelle zu Bühnenbildern der Wagner-Aufführungen im Palais Garnier von 1891 bis 1914

L o h e n g r i n

Erstaufführung vom 16. September 1891

15 Modell

Erster Aufzug und dritter Aufzug, dritter Auftritt
(≠ der falschen Bezeichnung: "2ème Tableau du 3ème acte")
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 233
Aquarell und Gouache auf Karton. Bodenplatte mit Teil-
Vorbühne: 64,5 - 89 x 90 cm. Höhe (gemessen am ersten
Bogen): 55 cm.
Bühnenbildner: Lavastre und Carpezat
Unsigniert

16 Modell

Zweiter Aufzug
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 234
Aquarell und Gouache auf Karton. Bodenplatte fehlt, die
Länge ist feststellbar am Prospekt: ohne Abknicke 85 cm.
Höhe des Prospekts: 62 cm.
Bühnenbildner: Amable
Unsigniert

17 Entwurf

Inventar des Archivs der Pariser Oper: 235
Federzeichnung in schwarzer Tusche auf braunem Papier,
50 x 63 cm.
Handschriftliche Notiz: "Echelle de 0,03^c p‰"

18 Modell

Dritter Aufzug, erster Auftritt
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 235
Aquarell mit schwarzer Tuschezeichnung auf Karton. Boden-
platte: 26 x 55 cm. Höhe (gemessen am Prospekt): 36 cm.
Bühnenbildner: Lavastre und Carpezat
Unsigniert

D i e W a l k ü r e

Erstaufführung vom 12. Mai 1893

19 Modell

Erster Aufzug, erster bis dritter Auftritt
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 254
Aquarell auf Karton. Bodenplatte: 39,5 x 86 cm. Höhe
(gemessen am Prospekt): 52,5 cm.
Bühnenbildner: Rubé und Chaperon
Unsigniert. Aufschrift auf dem Boden in schwarzer Tusche:
"La Walkyrie. 1er acte".

- 20 Modell
Zweiter Aufzug
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 255
Aquarell und Gouache auf Karton. Erste Bodenplatte:
75 x 61 cm, zweite: 96 x 54 cm. Höhe (gemessen am Prospekt): 50 cm.
Unsigniert.
- 21 Modell
Dritter Aufzug
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 256
Aquarell und Gouache auf Karton. Bodenplatte: 101 x 75 -
77 cm. Höhe (gemessen am Prospekt): 53 cm.
Bühnenbildner: Carpezat
Unsigniert. Aufschrift auf dem Boden in schwarzer Tusche:
"La Walkyrie. 3e acte. Plan à l'Echelle de 0,03 cent%.
Carpezat", sowie Bleistiftvermerke.

T a n n h ä u s e r u n d d e r S ä n g e r k r i e g
a u f d e r W a r t b u r g

Neuinszenierung vom 13. Mai 1895

- 22 Entwurf
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Eq. (0 1895
Gouache, 37,6 x 52 cm.
Unsigniert, Amable zugeschrieben, da identisch mit
Bühnenbildmodell und zeitgenössischer Fotografie des
Modells. Auf der Rückseite neuere Bleistiftnotiz: "Amable
étant l' né en 1846. Si le décor est de lui, ce doit
être pour la reprise de 1895"
- 23 Modell
Erster Aufzug, erster Auftritt, erstes, zweites und
drittes Bild und zweiter Auftritt
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 278
Tempera auf Karton. Bodenplatte: 60 x 79 cm. Höhe (ge-
messen am Prospekt): 47 cm.
Auf der Bodenplatte in der Mitte ein Stempelaufdruck:
"Amable, Rue Lauzin, 9 Paris-Belleville" (sehr unleser-
lich)
- 24 Erster Aufzug, dritter und vierter Auftritt und dritter
Aufzug
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 279 und 281
Aquarell auf Karton. Bodenplatte: 66 x 83 cm. Höhe (ge-
messen am Prospekt): 52 cm.
Bühnenbildner: Jambon
Unsigniert

- 25 Modell
Zweiter Aufzug
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 280
Tempera und Tusche auf Karton. Bodenplatte: 68 x 80,5 cm.
Höhe (gemessen am Prospekt): 51 cm.
Bühnenbildner: Carpezat
Unsigniert

Die Meistersinger von Nürnberg
Erstaufführung vom 10. November 1897

- 26 Modell
Erster Aufzug
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 297
Tuschezeichnung aquarelliert mit Gouacheergänzungen auf
Karton. Bodenplatte (neu): 54 x 76,5 cm. Höhe (gemessen
am Prospekt): 55 cm.
Bühnenbildner: Amable
Unsigniert
- 27 Modell
Zweiter Aufzug
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 298
Tuschezeichnung aquarelliert mit Gouacheergänzungen auf
Karton. Bodenplatte: 64 x 94 cm. Höhe (gemessen am
Prospekt): 52,5 cm.
Bühnenbildner: Amable
Unsigniert
- 28 Modell
Dritter Aufzug, erster bis vierter Auftritt ($\hat{=}$ der Be-
zeichnung: "3ème Acte - 1er Tableau")
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 299
Tuschezeichnung aquarelliert auf Karton. Bodenplatte (neu):
54,5 x 70 cm. Höhe (gemessen am durchbrochenen Prospekt
der Gasse 1 DR): 44,5 cm.
Bühnenbildner: Amable
Unsigniert
- 29 Modell
Dritter Aufzug, fünfter Auftritt ($\hat{=}$ der Bezeichnung:
"3ème Acte 2ème Tableau")
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 300
Aquarell und Gouache, Federbinnenzeichnungen in schwarzer
Tusche auf Karton. Bodenplatte: 71 x 104,5 cm. Höhe (ge-
messen am Prospekt): 54,5 cm.
Bühnenbildner: Amable
Unsigniert

S i e g f r i e d

Erstaufführung vom 31. Dezember 1901

- 30 Modell
Erster Aufzug
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 329
Aquarell mit Gouacheergänzungen auf Karton. Bodenplatte:
71,7 - 77,5 x 91,5 cm. Höhe (gemessen am durchbrochenen
Prospekt der Gasse 2 DR): 41,8 cm.
Bühnenbildner: Amable
Unsigniert
- 31 Modell
Zweiter Aufzug
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 330
Aquarell und Gouache auf Karton. Bodenplatte:
65,7 - 71,5 x 83 cm. Höhe (gemessen am Bogen der Gasse
2 DV): 45,5 cm.
Bühnenbildner: Amable
Unsigniert
- 32 Entwurf
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scène Est. -
Siegfried
Federzeichnung in brauner Tusche auf weißem Papier mit
hellbrauner Aquarellierung; 8,4 x 25 cm.
Aufschrift unten rechts in schwarzer Tusche: "Siegfried
III Act"
Unsigniert, muß Amable zugeschrieben werden.
- 33 Entwurf
Inventar des Archivs der Pariser Oper: Scène Est. -
Siegfried
Aquarell auf weißem Papier; 6,8 - 7,2 x 25 cm.
Aufschrift unten rechts in schwarzer Tusche:
"Siegfried III Act II"
Unsigniert, muß Amable zugeschrieben werden.
- 34 Modell
Dritter Aufzug, erster und zweiter Auftritt ($\frac{1}{2}$ der Be-
zeichnung "3ème Acte - 1er Tableau")
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 331
Aquarell und Gouache, teilweise mit Federbinnenzeich-
nungen auf Karton. Bodenplatte: 65 - 71 x 89,5 cm. Höhe
(gemessen am Prospekt der Katalog-Nr. 35): 57,5 cm.
Bühnenbildner: Amable
Unsigniert
- 35 Modell
Dritter Aufzug, dritter Auftritt ($\frac{1}{2}$ der Bezeichnung:
"3ème Acte - 2ème Tableau")
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 332
Aquarell und Gouache auf Karton. Bodenplatte und Höhe
entspricht der Katalog-Nr. 34
Bühnenbildner: Amable
Unsigniert

T r i s t a n u n d I s o l d e

Erstaufführung vom 14. Dezember 1904

- 36 Modell
Erster Aufzug
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 364
Tuschezeichnung aquarelliert und Gouache auf Karton.
Bodenplatte (neu): 54,5 x 81 cm. Höhe (gemessen am
Prospekt): 48 cm.
Bühnenbildner: Jambon und Bailly
Unsigniert
- 37 Modell
Zweiter Aufzug
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 365
Aquarell und Gouache, teilweise Tuschezeichnung aqua-
relliert auf Karton. Bodenplatte, bemalt in Gouache:
46 x 76 cm. Höhe (gemessen am Bogen der Gasse 1):
52 cm.
Bühnenbildner: Jambon und Bailly
Unsigniert
- 38 Modell
Dritter Aufzug
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 366
Aquarell und Gouache, teilweise Tuschezeichnung
aquarelliert auf Karton. Bodenplatte: 66 x 85 cm. Höhe
(gemessen am Prospekt): 60 cm.
Unvollständig erhalten
Bühnenbildner: Jambon und Bailly
Unsigniert

D i e G ö t t e r d ä m m e r u n g

Erstaufführung vom 23. Oktober 1908

- 39 Modell
Vorspiel und erster Aufzug, dritter Auftritt
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 404
Aquarell und Gouache, teilweise mit Tusche-Binnenkontur
auf Karton. Bodenplatte: 63,5 - 72 x 82 cm. Aufschrift:
"1908. Le Crépuscule des Dieux. Prologue". Höhe (ge-
messen am Bogen der Gasse 5 M): 55 cm.
Bühnenbildner: Carpezat
Signiert auf der Bodenplatte
- 40 Modell
Erster Aufzug, erster und zweiter Auftritt
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 405
Aquarell mit Tusche-Binnenkonturen auf Karton. Boden-
platte: 49 x 84 cm. Höhe (gemessen am Bogen der Gasse
1 DR): 45,5 cm.
Bühnenbildner: Dubosq und Belluot
Unsigniert

- 41 Modell
Zweiter Aufzug, erster bis fünfter Auftritt
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 406
Gouache und Aquarell, teilweise mit Tusche-Binnenkonturen
auf Karton. Bodenplatte mit Teil-Vorbühne: 60,5 - 68,5 x
83 cm. Höhe (gemessen am Prospekt): 57,5 cm.
Bühnenbildner: Jambon und Bailly
Unsigniert
- 42 Modell
Dritter Aufzug, erster und zweiter Auftritt ($\hat{=}$ der Be-
zeichnung: 1er tableau de 3ème acte)
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 407
Gouache auf Karton. Bodenplatte: 64,5 x 102 cm. Höhe
(gemessen am Prospekt): 51,5 cm.
Bühnenbildner: Dubosq und Belluot
Unsigniert
- 43 Modell
Dritter Aufzug, dritter Auftritt ($\hat{=}$ der Bezeichnung: 2ème
tableau de 3ème acte)
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 408
Aquarell mit Tusche-Binnenkonturen und Federzeichnung mit
leichten Aquarellierungen auf Karton. Bodenplatte: 59 x
78 cm. Höhe (gemessen am Bogen der Gasse 1 M): 47 cm.
Bühnenbildner: Dubosq und Belluot
Unsigniert

D a s R h e i n g o l d

Erstaufführung vom 14. November 1909

- 44 Modell
Erste Szene
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 424
Kohlezeichnung mit teilweisen Aquarellierungen auf Karton.
Bodenplatte: 37 x 82,5 cm. Höhe (gemessen am Prospekt):
50,5 cm.
Bühnenbildner: Belluot, Nouveau und Demoget
Signiert auf der Bodenplatte vorn: "Or du Rhin, Belluot
1909" (übermalt)
- 45 Modell
Zweite und vierte Szene
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 425 und 427
Kohlezeichnung auf Karton. Bodenplatte: 63 - 65,3 x 89 cm.
Höhe (gemessen am Bogen der Gasse 1 M): 54 cm.
Bühnenbildner: Belluot, Nouveau und Demoget
Signiert auf der Bodenplatte vorn: "L'Or du Rhin 2e et
4e tableau Belluot"

- 46 Modell
Dritte Szene
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 426
Kohlezeichnung, Gouache, farbige Kreide auf Karton.
Bodenplatte: 46,8 x 90 cm. Höhe (gemessen am durchbrochenen Prospekt der Gasse 1 R): 52 cm.
Bühnenbildner: Belluot, Nouveau und Demoget
Signiert auf der Bodenplatte vorn: "Théâtre National de l'Opéra L'Or du Rhin 3e Tableau - le Nibelheim. Belluot". (übermalt)

P a r s i f a l

Französische Erstaufführung vom 4. Januar 1914

- 47 Modell
Erster Aufzug ($\hat{=}$ der Bezeichnung: 1er acte, 1ère décorations)
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 479
Schwarze Tuschezeichnung, aquarelliert auf Karton. Bodenplatte: 42,5 - 47,5 x 81,5 cm. Höhe (gemessen am Prospekt der Gasse 4): 46,5 cm.
Bühnenbildner: Simas
Unsigniert
- 48 Prospekt
Erster Aufzug ($\hat{=}$ der Bezeichnung: 1er acte, 2ème tableau, Panorama)
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 479 bis
Schwarze Tuschezeichnung, aquarelliert auf Karton.
Länge: 150,5 cm. Höhe 36,5 cm.
Bühnenbildner: Simas
Unsigniert
- 49 Modell
Erster Aufzug und dritter Aufzug ($\hat{=}$ der Bezeichnung: 1er & 3ème actes, 2ème décorations)
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 480
Schwarze Tuschezeichnung, aquarelliert auf Karton.
Bodenplatte dekoriert: 64 - 73,5 x 81,5 cm. Aufschrift: "Parsifal. Temple. 1er & 3ème actes, 2ème décorations."
Höhe (gemessen am Prospekt der Gasse 7): 52,5 cm.
Bühnenbildner: Simas
Unsigniert
- 50 Modell
Zweiter Aufzug ($\hat{=}$ der Bezeichnung: 2ème acte, 1er tableau)
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 481
Aquarell und Gouache auf Karton. Bodenplatte: 29 x 66 cm.
Höhe: 54,5 cm.
Bühnenbildner: Rochette
Unsigniert

- 51 Modell
Zweiter Aufzug ($\frac{A}{2}$ der Bezeichnung: 2ème acte, 2ème tableau)
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 482
Wasserfarben und Gouache auf Karton. Bodenplatte: 68 x 80 cm. Höhe (gemessen am Bogen der Gasse 2 M): 50 cm.
Bühnenbildner: Rochette
Unsigniert
- 52 Modell
Zweiter Aufzug ($\frac{A}{2}$ der Bezeichnung: 2ème acte, 3ème tableau)
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 483
Gouache und Wasserfarben auf Karton. Bodenplatte: 71 x 81 cm. Höhe (gemessen am durchbrochenen Prospekt der Gasse 6 M): 54 cm.
Bühnenbildner: Rochette
Unsigniert
- 53 Modell
Dritter Aufzug ($\frac{A}{2}$ der Bezeichnung: 3ème acte, 1er tableau)
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 484
Schwarze Tuschezeichnung, aquarelliert auf Karton. Bodenplatte: 59,5 - 63 x 81 cm. Höhe (gemessen am Prospekt der Gasse 4 V): 45 cm.
Bühnenbildner: Simas
Unsigniert
- 54 Prospekt
Dritter Aufzug ($\frac{A}{2}$ der Bezeichnung: Panorama)
Inventar des Archivs der Pariser Oper: 484 bis
Schwarze Tuschezeichnung, aquarelliert auf Karton.
Länge: 217,5 cm. Höhe 36 cm.
Bühnenbildner: Simas
Unsigniert

LEBENS LAUF

Heinz-Joachim Gund, geboren am 11. Juli 1951 in Sandhausen, Kreis Heidelberg als Sohn von Erwin Gund und seiner Frau Ingeburg, geb. Riester.

Einschulung im Herbst 1957 in Karlsruhe. Ablegung der Reifeprüfung am Wirtschaftsgymnasium in Karlsruhe im Sommer 1971.

Zweijährige Ausbildung zum Bankkaufmannsgehilfen vom Herbst 1971 bis Herbst 1973.

Wintersemester 1973 Studium der Volkswirtschaftslehre an der Universität Karlsruhe. Sommersemester 1974 bis Sommersemester 1976 Studium der Fächer Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Christliche Archäologie an der Universität Freiburg. Wintersemester 1976 und Sommersemester 1977 Studienaufenthalt am Courtauld Institute of Art in London, Wintersemester 1977 an der University of California in Berkeley und der San Francisco State University. Sommersemester 1978 Studienaufenthalt als Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Paris. Wintersemester 1978 bis Wintersemester 1979 Fortsetzung der Studien an der Universität Freiburg.

Meine akademischen Lehrer waren hauptsächlich die Professoren und Dozenten Adam, Eckstein, Forssman, von Graewe, Hiesel, Langner, Lisner, Schumacher, Sommer, Stopfel, Weber, Weis, Wischermann in Freiburg; Bowness, Golding, Ratcliff, Webster in London.

